This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

COMPENDIO

DE

RETÓRICA Y POÉTICA,

Ó

NOCIONES ELEMENTALES DE LITERATURA.

POR

D. JOSÉ COLL Y VEHÍ,

CATEDRÁTICO DEL INSTITUTO DE SEGUNDA ENSEÑANZA
DE BARCELONA.

SEGUNDA EDICION.

BARCELONA.
IMPRENTA DEL DIARIO DE BARCELONA,
calle Nueva de san Francisco, 17.

1867.

Biblioteca Municipal
DE
SARRIÁ

Digitized by Google

OBRAS DEL AUTOR.

Elementos de Literatura (3.ª edicion)

De la sátira provenzal.

Arte métrica latina y castellana.

Programa de Retórica y Poética (2.ª edicion).

Diálogos literarios.

TRADUCCIONES.

Filosofía del Credo, por el P. Gratry.

El cristiano santificado por medio de la oracion dominical, opúsculo del P. Grou.

Catecismo cristiano, por el Sr. Obispo de Orleans.

CUENTOS de Perrault.

Digitized by Google

INTRODUCCION.

§ 1.

El hombre, sér dotado de inteligencia, sensibilidad y voluntad, recibió del cielo el don de expresar y comunicar á sus semejantes por medio de signos exteriores todos los estados y modificaciones de su espíritu. Puede expresar sus afecciones, sus deseos, sus convicciones, sus creencias, sus dudas, sus errores, sus fantasías, en una palabra, su pensamiento.

Piensa y habla para satisfacer las necesidades más vulgares de la vida, abandonándose á las inspiraciones del momento, ó bien, guiado por una idea ó fin preconcebido, medita, reflexiona, emplea toda la actividad de su espíritu para realizar dicho fin; compone una obra intelectual y la encarna en la materia (esculpe, edifica, pinta), ó la realiza en el tiempo por medio de las notas musicales ó de la palabra hablada ó escrita. Cuando para expresar sus conceptos hace uso de este último medio de expresion, el más perfecto de todos, dá vida á una *obra literaria.*

§ 2.

Por consiguiente, toda *obra literaria* (tomada esta expresion en su más *lato* sentido) es «una ordenada série de pensamientos, manifestada por medio del lenguaje, y dirigida á conseguir un fin determinado, que en último resultado nunca debe ser otro que el bien de la especie humana.»

Si la obra tiene por fin directo la investigacion ó enseñanza de la verdad, recibe el nombre de *didáctica* ó *científica.* Si se propone expresar *lo bello (delectare juvare),* se llama *poé-*

Digitized by Google

tica (composicion poética, poema, poesía). Si su fin directo es moralizar *(prodesse, idonea dicere vitæ)*, se llamará *religiosa, ascética, mística, moral*, etc.

En las obras científicas se dirige el autor principalmente á la inteligencia; en las poéticas, á la imaginacion y al sentimiento; en las morales, á la voluntad, á la accion. Empleamos esta palabra *principalmente*, porque no existe ninguna obra parto exclusivo de una sola de las facultades del alma.

Pero la expresion *obra literaria* se toma generalmente en un sentido más *estricto*, empleándose en contraposicion á *obra científica*, para designar solamente aquellas obras, cuyo fin directo es la expresion de lo bello, ó aquellas en que la belleza entra como un elemento muy importante para conseguir otro fin distinto, como sucede en el *discurso oratorio* ó en la *historia*.

§ 3.

Lo *bello* es una forma concreta, sensible, harmónica y llena de vida, de lo verdadero, de lo bueno y perfecto. Lo bello satisface la inteligencia, produce en el corazon un placer puro y desinteresado, y estimula la actividad, fomentando el deseo de gozar y producir la belleza. Es distinto de lo agradable y de lo útil, así como de lo bueno y verdadero en general.

Hallamos la belleza tanto en el mundo *físico*, como en el *moral* y en el *intelectual*. Esta es la belleza *real*, reflejo ó sombra de otra belleza más alta y escondida á la que aspiran el entendimiento y el corazon. La belleza *ideal* sugerida por la real es el objeto de las bellas artes. La belleza que concibe y siente el hombre es siempre finita y relativa, porque la belleza infinita y absoluta sólo existe en Dios. Por esto la belleza del mundo y del arte dispiertan en nosotros un deseo vago, placentero, de algo superior á cuanto nos rodea, y elevan el alma al manantial divino de toda perfeccion. Este es el efecto moral de lo bello.

Digitized by Google

Algunas veces el placer va acompañado de melancolía, de admiracion, de asombro, de terror, de cierto misterio religioso, que parece no caber en el corazon, y levantar el alma hasta los mismos senos de lo infinito, y entonces calificamos de *sublime* el objeto que lo produce. Todos distinguimos el placer estético que nos causa el aspecto de una flor ó de un lago de amenas y deliciosas márgenes, del que nos inspiran la tempestad, la noche estrellada, la Muerte del Salvador, el Juicio final.

§ 4.

La fuerza de invencion, resultado de un amor ardiente y de una intuicion clara del objeto, se llama *genio (ingenio, númen)*, nombre que se emplea principalmente en artes, para expresar el poder de crear, realizar ó manifestar lo bello.

La facultad de sentir y conocer lo bello se llama *gusto* ó *buen gusto*. Hay un buen gusto *positivo* y otro *negativo:* el primero es el que debe cultivarse con predileccion.

La apreciacion del mérito de las obras literarias ó artísticas segun las leyes del buen gusto se llama *crítica*.

§ 5.

La *literatura* (ciencia ó arte) aspira á conocer lo bello, realizado ó realizable en las obras literarias, así como á dispertar y fomentar en el corazon el sentimiento de la belleza, educándolo bien. No intenta *imponer* reglas y condiciones al genio, antes bien sigue sus luminosas huellas. Puede moderar su ímpetu y dirigirlo; pero lo que principalmente se propone y consigue es contribuir á la formacion y propagacion del *buen gusto*.

§ 6.

El estudio de la literatura comprende tres partes: una *filosófica* (estética), otra *preceptiva* (teórica) y otra *histórico-crítica*.

La análisis filosófica de lo bello, la indagacion de sus cau-

Digitized by Google

sas y efectos es el objeto de la *estética*, rama importantísima de la filosofía, mas bien que de la literatura propiamente dicha. La estética es el verdadero fundamento de la literatura; pero no es propio de un tratado elemental su estudio, ni tampoco debe dársele una desmedida influencia en una buena educacion artística, á la cual contribuyen más los buenos modelos y la práctica, que las teorías filosóficas.

En nuestros tiempos ha tomado mucha importancia el estudio *histórico-crítico* de la literatura, que además de la vida de los autores, del conocimiento, interpretacion y juicio de sus obras, comprende el exámen de la influencia que recibieron de las épocas y obras precedentes; la que ejercieron en su época y en las posteriores tanto en su patria como en las naciones extrañas; la que recibieron ó ejercieron con relacion á la ciencia, á las costumbres y á la vida completa de los pueblos y del humano linaje. Tampoco nos compete estudiar la literatura bajo este concepto histórico.

Nos limitarémos por lo tanto á la parte *preceptiva* ó *teórica*, que tiene por objeto fijar y ordenar las reglas generalmente observadas por los más eminentes escritores. Semejante estudio seria del todo infructuoso sin el vivo ejemplo de los buenos modelos y sin una práctica sobria y bien dirigida. *Natura incipit, ars dirigit, usus perficit.* (Vosio.)

Esta parte preceptiva es la que se designa con alguna vaguedad con el título de *Retórica y poética*.

§ 7.

Las reglas de elocucion son, como las de lógica y las de gramática, aplicables á toda clase de obras literarias científicas, morales y poéticas, así como á la conversacion más vulgar. Tratarémos por lo tanto:

1.° De la elocucion.

2.° De los diversos géneros de composiciones literarias.

Digitized by Google

PARTE PRIMERA.

DE LA ELOCUCION.

§ 8.

Llámase *elocucion* la manifestacion de nuestros pensamientos y afectos por medio del lenguaje oral. *Elocutio est idoneorum verborum et sententiarum accommodatio.* (Cic. ad Heren. 1, 2.)

Las voces *elocucion* y *estilo* se confunden con frecuencia. Sin embargo, la palabra *elocucion* se refiere á las propiedades ó cualidades permanentes del discurso, y la palabra *estilo (genus orationis, genus dicendi)* se usa más bien para significar lo accidental, lo variable. «Estilo, dice la Academia, es el modo y forma de hablar ó escribir peculiar á cada uno.»

§ 9.

La elocucion puede presentar tres formas generales: una *objetiva*, otra *subjetiva*, y otra que podemos llamar *mista*.

En la *objetiva* parece que el entendimiento no hace más que ver ó percibir, y declarar lo que percibe por medio del len-

Digitized by Google

guaje. Comprende la narracion y la descripcion, á las cuales se ha dado tambien los nombres de *forma narrativa* y *forma descriptiva*. Por medio de la narracion referimos hechos; por medio de la descripcion enumeramos propiedades y cualidades de los objetos que pretendemos describir: tanto en la narracion como en la descripcion, aparecen los fenómenos como independientes de nuestros juicios; tanto la una como la otra pueden versar sobre hechos y objetos reales, ó sobre hechos y objetos creados por nuestra imaginacion.

En la forma *subjetiva* predominan las apreciaciones y juicios que hacemos de las cosas; generalizamos más, nos desprendemos más de los fenómenos y de la materia, para internarnos más y más en la region del espíritu. En la forma subjetiva se halla más profundamente retratada nuestra personalidad.

Por último, existe la forma *dialogada*, resultado de las precedentes. En ella se finge que dos ó más personas van manifestando sucesivamente sus ideas de un modo parecido á lo que sucede en la conversacion, ora describiendo, ora narrando, ora enunciando sus juicios y raciocinios.

Digitized by Google

LIBRO PRIMERO.

ANÁLISIS DE LA ELOCUCION.

§ 10.

De la definicion de la elocucion (§ 8) se desprende que son dos sus *partes constitutivas:* pensamiento y lenguaje.

El alma, puesta en relacion con el mundo exterior, siente y conoce, experimenta modificaciones, de las cuales tiene conciencia. Estas modificaciones conocidas por el alma se designan con el nombre general de *pensamiento*, y el conjunto de signos de que nos valemos para comunicarlas á nuestros semejantes se llama *lenguaje*. Tratándose del lenguaje oral, objeto de nuestros estudios, los signos son los sonidos articulados ó *palabras (voces, vocablos, términos, dicciones)*.

La *relacion* entre el pensamiento y el lenguaje es tan íntima, que solamente por medio de una atencion profunda y de una detenida análisis podemos comprender su separacion. No podemos hablar sin pensar, ni podemos pensar sin hablar cuando ménos interiormente. El lenguaje es el cuerpo de la elocucion: el pensamiento el alma. La perfecta elocucion exige por lo tanto pensar bien, y enseñorearse del artificio de la expresion.

Digitized by Google

§ 11.

La imaginacion, y los sentimientos del ánimo, vertiendo en la elocucion los encantos que la embellecen y el fuego que la anima, modifican la forma del pensamiento y la del lenguaje. A algunas de estas modificaciones del pensamiento y del lenguaje, notables por los buenos efectos que en el discurso producen, les dieron los retóricos el nombre de figuras.

Las *figuras retóricas* son por lo tanto «ciertos modos de hablar, que embelleciendo ó realzando la expresion de las ideas, de los pensamientos ó de los afectos, se apartan de otro modo más sencillo, pero no más natural.» *Figura (sicut nomine ipso patet) est conformatio quædam orationis remota à communi, et primum se offerente ratione.* (Quint.)

CAPÍTULO PRIMERO.

DEL PENSAMIENTO.

§ 12.

Ideas. Si descomponemos nuestros pensamientos, hallarémos en último resultado ciertas representaciones interiores de las cosas, á que damos el nombre de ideas. Las *ideas*, filosóficamente hablando, son los términos del juicio ó del conocimiento.

Las ideas sólo pueden referirse: 1.° á los objetos de la naturaleza, séres ó sustancias; 2.° á las propiedades, cualidades ó modificaciones de dichos objetos ó sustancias; y 3.° á las relaciones entre dos ó más cosas. En esta oracion: *La justicia de Dios es infinita*, las palabras *justicia* y *Dios* representan

Digitized by Google

ideas de sustancia, la palabra *infinita* expresa una cualidad esencial de la justicia de Dios, la palabra *de* significa la relacion que media entre las ideas *justicia* y *Dios*.

Por consiguiente todas las ideas son de *sustancia*, de *modo*, ó de *relacion*.

§ 13.

Las ideas son *abstractas* ó *concretas*. Cuando concebimos un objeto, separando intelectualmente alguna ó algunas de sus propiedades ó circunstancias, las ideas que de esta análisis resultan se llaman abstractas; cuando no prescindimos de ninguna de dichas circunstancias, la idea que tenemos del objeto se llama *concreta*. Las ideas de *hombre*, *cuerpo*, *extension* son abstractas; las ideas de un hombre, ó de un árbol, ó de una ciudad determinados son concretas.

Las ideas de modo son concretas cuando consideramos las cualidades unidas á la sustancia, y abstractas cuando las consideramos separadas y como séres independientes. *Lijero*, *blanco*, *amado*, representan ideas concretas; *lijereza*, *blancura*, *amor*, representan ideas abstractas.

§ 14.

Las ideas se han dividido en *individuales* ó *generales*. Las primeras se refieren á un sér determinado (individuo) v. g. *Madrid*, *Platon*, *Dios*; las segundas se refieren á lo que tienen de comun un conjunto de objetos ó fenómenos, v. g. *álamo*, *árbol*, *vegetal*, *cuerpo*, *sér*.

Los grados de generalidad de las ideas son muy diversos, como lo demuestra el ejemplo últimamente citado. La idea de *cuerpo* es ménos general que la de *sér*, la de *vegetal*, ménos que la de *cuerpo*, y así sucesivamente hasta llegar al individuo. Lo lógica dá á las clases inferiores, cuando se consideran con relacion á otras superiores, el nombre de *especies*. *Árbol*

Digitized by Google

es *género* con respecto á *álamo*, y con respecto á *vegetal* es *especie*.

§ 15.

Nuestras ideas se refieren á los objetos físicos que nos rodean é impresionan nuestros sentidos, ó á los objetos metafísicos y puramente intelectuales, cuyo conocimiento pertenece exclusivamente al entendimiento. Estas dos especies de ideas se distinguen, aunque impropiamente, con los nombres de ideas *físicas* y *metafísicas*.

§ 16.

Las ideas se enlazan en el entendimiento como los eslabones de una cadena: la presencia de unas evoca el recuerdo de las que tienen con ellas más ó ménos relacion. En esto consiste la *asociación de ideas*, que es el principal apoyo de la memoria y del método, y por consiguiente, de la inteligencia.

§ 17.

Juicios y raciocinios. Cuando por un acto interior de nuestro entendimiento enlazamos dos ideas, reconociendo interiormente que la una está ó no contenida en la otra, se dice que *juzgamos* ó que *pensamos;* y tanto al ejercicio de esta funcion, como al resultado de ella, les damos el nombre de *juicio* y tambien el de *pensamiento*.

Si decimos *Dios* es *justo*, afirmamos que entre el sér *Dios* y la cualidad *justo* existe una relacion; afirmamos que la idea de *justicia* está comprendida en la de *Dios*.

Todo juicio es por lo tanto una relacion establecida entre un *objeto* y un *sujeto* (el alma ó sér inteligente). Por esto en todo juicio y en toda obra de la inteligencia se reconocen un elemento *objetivo* y otro *subjetivo*. (§ 9.)

§ 18

Así como del enlace de ideas resulta el juicio ó el pensa-

Digitized by Google

miento, del enlace de los pensamientos resulta el *raciocinio*, que no es más que la afirmacion de una relacion entre dos juicios. De la série ordenada de juicios y raciocinios resulta el *discurso*, la *obra literaria*.

El siguiente verso: *¿Españoles no sois? Pues sois valientes*, expresa un raciocinio. Afírmase tácitamente que media una relacion entre el primer juicio y el segundo.

§ 19.

Por efecto de los diversos grados de generalidad de las ideas, median tambien diversos grados de generalidad entre los pensamientos y raciocinios contenidos en una obra. Unos son más *generales* que otros, y en una obra bien compuesta pueden representarse bajo la imágen de una pirámide cuya cúspide es el pensamiento más general que los abarca y domina todos. *Dios es justo* es el pensamiento tan admirablemente desenvuelto en el soneto de Bartolomé de Argensola *Dime, padre comun*, etc. Homero en la Iliada canta *la ira de Aquiles*.

Por esto distingue el lenguaje de la crítica los pensamientos *accesorios* de los *principales;* los que constituyen la *forma*, de los que constituyen el *fondo;* el pensamiento *cardinal* ó *final*, de los que de él se derivan como ramas procedentes de un solo tronco. (§ 2.)

§ 20.

Imágenes. No solamente podemos recordar las ideas sugeridas por los objetos sensibles que nos rodean, sino tambien combinar sus diversos elementos y componer nuevos tipos. Este modo de funcionar del espíritu se llama *imaginacion* ó *fantasía*.

En literatura la palabra *imágen* significa toda representacion viva de un objeto sensible; pero se designan principalmente con este nombre las representaciones de objetos creados por la fantasía, y sobre todo las que bajo el símbolo de un ob-

Digitized by Google

jeto sensible y concreto representan una idea general ó abstracta. (§§ 13, 14 y 15.)

EJEMPLOS.

Post equitem sedet atra cura.
(HORAT.)

Et fertur super alis venti.
(PSAL.)

Cubre la gente el suelo,
Debajo de las velas desparece
La mar, la voz al cielo
Confusa y varia crece,
El polvo roba el dia y le oscurece.
(F. L. DE LEON.)

Pio, felice, triunfador Trajano,
Ante quien muda se postró la tierra.
(RIOJA.)

§ 21.

AFECTOS Y PASIONES. El alma, además de conocer, siente. Y como pueden acompañar al pensamiento, ó ser objeto del pensamiento mismo los más delicados fenómenos de la sensibilidad; por esta razon los *afectos* constituyen una parte importantísima de la elocucion.

Llámanse *afectos* ó *sentimientos* las modificaciones agradables ó desagradables que experimenta el alma á consecuencia de un fenómeno *psicológico*. Cuando la modificacion agradable ó desagradable procede de un fenómeno físico, se llama *sensacion*.

El hombre *ama* y *desea* los objetos que le causan placer, y *aborrece* y *huye* los que le causan dolor. Estos impulsos de amor ú odio pueden ser tan violentos que perturben la inteligencia y arrastren la voluntad, y entonces por antonomasia se llaman *pasiones*. Las pasiones reciben distintos nombres segun el objeto que las inspira y sus diferentes grados de intensidad. Son buenas cuando impelen el corazon al bien real, y malas cuando lo arrastran hácia el mal ó hácia un bien aparente.

La ardiente aspiracion y noble amor á lo bueno, bello ó ver-

Digitized by Google

dadero se llama *entusiasmo*. La palabra *ironía*, que la crítica emplea ahora con más frecuencia que antes, expresa un sentimiento repulsivo, que sólo debiera inspirar la presencia de lo malo, de lo falso ó de lo feo. Es el extremo opuesto al entusiasmo.

§ 22.

De dos maneras pueden ser expresados los sentimientos del ánimo: *directamente*, como cuando los expresamos por medio de la interjeccion y de las exclamaciones, cuando los analizamos y explicamos; ó *indirectamente*, como cuando arrancamos lágrimas con la simple narracion ó descripcion de un suceso lamentable.

El sentimiento ó la pasion se difunden en la elocucion de una manera invisible como el calor en el cuerpo animal. Por esta razon los afectos que vivifican un poema, un discurso elocuente ó una obra artística cualquiera, sólo puede reconocerlos el que los siente. No se indican ni analizan tan fácilmente como las imágenes ó los juicios.

EJEMPLOS.

Dixit Isaac patri suo: Pater mi. At ille respondit: Quid vis, fili? Ecce, inquit, ignis et ligna: ubi est victima holocausti?

Dixit autem Abraham: Deus providebit sibi victimam holocausti, fili mi.

(Genes., 22, 7.)

Ituri in aciem et majores et posteros cogitate.

(Tac.)

¡Desdichada
Ha sido la estrella mia!
¡Mi hermano es muerto, y le ha muerto
Sancho Ortiz!

(L. de Vega.)

Si tienes el corazon,
Zaide, como la arrogancia,
Y á medida de las manos
Dejas volar las palabras, etc.

(Roman.)

Digitized by Google

§ 23.

Los diversos grupos de pensamientos se enlazan unos con otros por medio de las transiciones. Llámanse *transiciones* las ideas y pensamientos destinados á expresar la relacion entre lo que se ha dicho y lo que se va á decir.

Las transiciones formales, expresando las relaciones que median entre las diversas partes de una obra, ponen de manifiesto su plan y descubren el método.

CAPÍTULO II.

DEL LENGUAJE.

§ 24.

Vocablos. *Vocablos, palabras, voces, dicciones*, etc., dijimos que se llamaban los signos de que se vale el lenguaje oral para expresar las ideas. (§ 10.) Los vocablos pueden constar de una ó más sílabas. Cuando constan de dos ó más sílabas, una de ellas resalta por la mayor intensidad del sonido, y se llama acentuada. El acento prosódico es el lazo de union entre los varios sonidos ó letras que constituyen el sonido compuesto, llamado *vocablo* ó *palabra*.

§ 25.

Fórmanse las palabras: 1.° por *derivacion*, cuando toman su orígen de otra palabra del mismo idioma, (variando la desinencia); 2.° por *composicion*, cuando se reunen dos palabras simples, ó á una palabra cualquiera se le antepone alguno de los prefijos que carecen de sentido en el mismo idioma (*des*, *pre*, *pro*, etc., en castellano); 3.° por *traduccion*, cuando se toman de una lengua extranjera, y 4.° por *invencion*, que nunca es completamente arbitraria.

Digitized by Google

§ 26.

Otras veces se dá á una palabra otra significacion distinta de la primera que tuvo ó que todavía conserva, y en este caso se dice que se extiende ó se *traslada su sentido*, y la palabra se llama *traslaticia* ó *traslativa*. La palabra latina *testudo* significa *tortuga*, *concha*, (de la tortuga y de otros animales), *lira*, *tortuga*, (máquina de guerra), *bóveda*, *sala abovedada*.

La palabra *mano* en castellano se toma en diversa acepcion en cada una de las expresiones y frases siguientes: *La mano del hombre*, — *á mano derecha*, — *á mano real*, — *á una mano*, — *manos libres*, — *manos muertas*, — *dar la última mano á una cosa*, — *mano de obra*, — *dar una mano de color ó de barniz*, — *dar una mano de jabon á la ropa*, — *manos de carnero*, — *mano* (trompa) *del elefante*, — *mano de mortero*, — *mano del reloj*, — *mano de seda*, — *mano de pan*, — *mano de azotes*, etc.

El primer sentido de una palabra se llama sentido *propio (primitivo, recto)*; los demás se llaman *traslaticios (derivados, trópicos)*.

Los diversos sentidos de la palabra mano en los ejemplos anteriores, sancionados por el uso, pertenecen al fondo comun de la lengua, y puede decirse que se han convertido en otras tantas acepciones propias. Estos sentidos se llaman *extensivos*, porque realmente dan mayor latitud al significado de la palabra. Pero cuando el escritor dá á la palabra un sentido traslaticio, sin necesidad, y sólo con el objeto de realzar la expresion, como cuando decimos la *mano de la venganza*, la *mano de la Providencia*, etc., entonces el sentido traslaticio se llama *figurado*.

Las voces que pueden tomarse en dos ó más acepciones se llaman *equívocos*. Pero algunas veces dos palabras de distinto orígen y formacion, por una casual coincidencia se escriben

Digitized by Google

de la misma manera, v. g., la palabra citada *mano*, y *mano*, presente de indicativo del verbo *manar; cara*, nombre sustantivo, y *cara*, adjetivo femenino. Algunos designan esta especie de *equívocos* con el nombre de *voces homónimas*, pero con más propiedad debe aplicarse el calificativo de *homónimos* á los objetos mismos cuando dos ó más se expresan con un mismo nombre.

§ 27.

En todos los idiomas existen voces diversas que expresan una misma idea, ó bien una misma idea fundamental lijeramente modificada por algunas ideas accesorias. Estas voces reciben el nombre de *sinónimas*. Tales son AMARE y DILIGERE; *dejar*, *abandonar* y *desamparar; tranquilidad*, *reposo*, *sosiego* y *descanso; doméstico* y *casero; pleno* y *lleno*.

Aunque ciertas voces sean idénticas en cuanto á la significacion, muchas veces se diferencian notablemente en cuanto al uso, como puede observarse en el de los adjetivos *pleno* y *lleno*, ó en el de las palabras *cabello* y *pelo*.

§ 28.

Llámanse *voces técnicas*, científicas ó facultativas, las especialmente destinadas á significar objetos de ciencias ó artes. Algunas por su especialidad están fuera de los dominios del uso vulgar; otras corren libremente, pero con sentido distinto del científico, ó ménos preciso. *Epiciclo*, *solsticio*, *amura*, *bauprés* y otras parecidas pertenecen á la primera clase; muchas de las que con frecuencia emplean las ciencias morales y la literatura corresponden á la segunda. La mayor parte de las voces técnicas latinas y castellanas derivan del griego.

Irónicamente se dá el nombre de *cultas* á las palabras derivadas del latin ó del griego que, por no haber recibido la sancion del uso, son generalmente desconocidas de las personas que no cultivaron dichas lenguas. Pertenecen á esta clase

Digitized by Google

los adjetivos *libidinoso*, *insaturable*, *superno*, y muchas de las voces científicas y poéticas introducidas por los escritores que presumian de clásicos y eruditos.

§ 29.

Finalmente la gramática, al considerar las palabras como *partes del discurso*, las clasifica y designa con diversos nombres, segun las distintas especies de ideas que expresan. Llama *nombres sustantivos* á las palabras que expresan ideas de sustancia, ya sean generales (*nombre genérico ó apelativo*), ya individuales (*nombre propio*); y *nombres adjetivos* á las palabras que expresan ideas *concretas de modo ó cualidad*. Las *preposiciones* y *conjunciones* expresan ideas de *relacion*. Otras partes del discurso expresan ideas compuestas de modo y de relacion. La *interjeccion* no expresa ideas ni tampoco juicios como generalmente se dice, sino afectos del ánimo.

§ 30.

Oracion gramatical. *Oracion gramatical* es la expresion oral de un juicio ó de un pensamiento. Puede constar de una sola palabra ó de muchas enlazadas: 1.° por medio del *régimen*, 2.° por medio de la *concordancia*, y 3.° por simple *yuxtaposicion*.

§ 31.

Dos son los *elementos esenciales* de toda oracion, y corresponden á los elementos esenciales del juicio (§ 17): *sujeto*, y *predicado* ó *atributo*. El *sujeto* expresa el objeto del juicio, la persona ó cosa de las cuales se afirma ó niega algo; el *predicado* expresa la modificacion ó cualidad que se atribuye á dicho objeto. La frase *Dios existe* es una oracion. *Dios* es el sujeto, y *existe* el predicado.

El nombre *sustantivo* es naturalmente el *sujeto* de la oracion, pero todas las demás partes del discurso ó una oracion

Digitized by Google

entera pueden serlo tambien, *sustantivándolas*, v. g.: *Rendirse á la desgracia es hacerse doblemente desgraciado.*

El *atributo* debe estar necesariamente expresado por el *verbo:* ó por el verbo *ser* (cópula) acompañado de una ó más palabras que expresen la modificacion ó cualidad, ó bien por otro cualquiera de los demás verbos.

Es imposible que ninguna oracion carezca de estos elementos. Si la oracion *Llueve* carece de sujeto, analícese el pensamiento, explíquese el sentido del verbo *llover,* y se encontrará el verdadero sujeto ú objeto del juicio.

§ 32.

Son elementos *accidentales* de la oracion los agregados ó modificaciones del sujeto, y los complementos directo, indirecto y circunstanciales, que deben considerarse como modificaciones del atributo.

Llámase *complemento directo* (acusativo) el objeto de la accion del verbo; *complemento indirecto* (dativo) el término de dicha accion, y *complementos circunstanciales,* las circunstancias de lugar, tiempo, causa, modo, instrumento ó medio, cantidad, etc. Todos los complementos puede estar expresados por una ó más palabras, ó por una oracion entera.

§ 33.

Las oraciones se dividen en *simples* y *compuestas*. Llámanse *simples* las que constan de un solo sujeto y de un solo atributo, y *compuestas* las que constan de dos ó más sujetos ó de dos ó más atributos. Una oracion compuesta expresa dos ó más juicios, y por lo tanto no es sino una forma elíptica de dos ó más oraciones.

Divídense tambien en *principales* y *accesorias*. Llámanse *accesorias* las que por sí solas no forman sentido perfecto, porque dependen ó son parte integrante de otra, que es la que

Digitized by Google

se llama *principal*. Una oracion accesoria puede contener otras accesorias que dependan particularmente de ella.

Las oraciones accesorias se llaman *incidentes* cuando hacen referencia á una sola palabra, determinando ó explicando su sentido, y *subordinadas* cuando no se refieren á una sola palabra, antes bien afectan al sentido total de la oracion de que forman parte.

§ 34.

Las oraciones, como las palabras (§ 26), pueden ofrecer dos ó más sentidos: el *literal*, que es el que ofrece directamente la frase, y el *intelectual*, que se refleja en el literal, y se deduce y descubre por medio del tono de la voz, ó por las circunstancias del discurso, ó por una relacion íntima entre el juicio literalmente expresado y el que en realidad se intenta expresar. En estas palabras de la Sagrada Escritura: *La letra mata* y *el espíritu vivifica*, se reconoce la diferencia entre el sentido literal y el intelectual. El vulgo los distingue tambien, cuando dice que se toma ó no se toma una frase *al pié de la letra*.

§ 35.

— Cláusulas. *Cláusula* (de *claudere*) es una reunion de palabras que, formando sentido perfecto, expresan, ó un solo pensamiento, ó dos ó más pensamientos muy íntimamente relacionados entre sí. La *unidad* es tan esencial en la cláusula, que no se concibe, como de la definicion se desprende, una verdadera cláusula sin unidad. Si la cláusula consta de dos ó más oraciones principales, se llama *compuesta*. Para calificar la cláusula de simple ó compuesta, no se toma en cuenta para nada el mayor ó menor número de oraciones accesorias.—

§ 36.

Las oraciones se enlazan unas con otras para formar la cláusula: 1.° por *yuxtaposicion* ó inmediata colocacion: 2.°

Digitized by Google

por medio de las *conjunciones;* 3.° por medio de los *modos* del verbo (gerundios, infinitivos, subjuntivos, etc.) Las conjunciones copulativas y disjuntivas y la inmediata colocacion tan sólo pueden enlazar oraciones principales con principales, incidentes con incidentes, subordinadas con subordinadas. Las demás conjunciones, los modos del verbo y el relativo enlazan generalmente las oraciones accesorias, con las principales de que dependen. Las oraciones de relativo, tienen que ser por necesidad incidentes, así como las de infinitivo son siempre subordinadas.

De estas diferencias en cuanto al modo de enlazarse las oraciones unas con otras, resultan *tres especies* de cláusulas que se distinguen extraordinariamente en la estructura y en el diverso efecto que producen. Darémos la denominacion de *sueltas* á las cláusulas en que las oraciones principales no tienen más punto de enlace que la simple juxtaposicion, y llamarémos periódicas las que presentan enlazadas las oraciones por medio de las conjunciones del relativo ó de los modos del verbo. Pero algunas veces las oraciones presentan una union mucho más compacta, constando de una parte en que se suspende el sentido *(prótasis* ó *principio*), y otra en que se cierra *(apódosis* ó *conclusion)*. Distinguirémos estas cláusulas *bien redondeadas*, con el nombre de *períodos*.

§ 37.

Además de las formas gramaticales que expresan la relacion y dependencia entre unas oraciones y otras, y entre unas cláusulas y otras, empleamos en la pronunciacion los *tonos* é *inflexiones* de la voz y las *pausas*, que segun son mayores ó menores indican mayor ó menor grado de separacion entre las palabras y oraciones. Las inflexiones, tonos y grados de acentuacion no pueden ser representados por la escritura, que no emplea más signos que el de la interrogacion y exclamacion. Pero las diferentes pausas se expresan con los signos de

Digitized by Google

coma, *dos puntos*, y *punto final*. Estas pausas son una exigencia del sentido, y una exigencia de la armonía y del aliento en la pronunciacion.

El punto final expresa la terminacion de la cláusula, y los demás signos citados se emplean para distinguir bien los *miembros* ó *incisos*.

§ 38.

Las cláusulas se enlazan unas con otras 1.° por medio de *conjunciones;* 2.° por medio de *transiciones;* 3.° por *yuxtaposicion*. Más ó ménos estrechamente agrupadas componen los *párrafos*, *artículos*, *capítulos*, etc., divisiones que indican el método general de la obra, y la clasificacion de materias. Estos diversos grupos y partes se distinguen tambien en el discurso oratorio por medio de transiciones de *tono* y *pausas* ó descansos más ó ménos notables, y en la escritura, por medio de los *apartes*, mayor ó menor separacion de líneas, etc.

CAPÍTULO III

DE LAS FIGURAS.

§ 39.

De la definicion que dimos (§ 11) se deduce que para que las formas del pensamiento ó del lenguaje merezcan el nombre de figuras han de reunir los siguientes requisitos: 1.° han de poder ser sustituidas por una forma más sencilla, por una forma *no figurada;* 2.° han de expresar la idea ó el pensamiento con más gracia, con más elegancia, con más energía etc., que la forma no figurada; 3.° atendidas las circunstancias en que se empleen han de ser más naturales, que la forma no figurada.

§ 40.

Siendo las figuras modificaciones del pensamiento ó modi-

Digitized by Google

ficaciones del lenguaje, parece que habia de ser fácil distribuirlas en dos grupos; mas á consecuencia de la union íntima entre el pensamiento y el lenguaje (§ 10), es casi imposible en la práctica trazar una línea divisoria, puesto que las modificaciones del pensamiento se reflejan más ó ménos sensiblemente en el lenguaje, y las de este en el pensamiento.

Dividirémos las figuras en tres clases: en *figuras de diccion*, en *tropos*, y en *figuras de pensamiento*.

I.—FIGURAS DE DICCION.

§ 41.

Las *figuras de diccion* consisten en la adicion, supresion ó repeticion de alguna palabra ó frase, ó en la artificiosa combinacion de palabras análogas por el sonido, por los accidentes gramaticales ó por el sentido.

§ 42.

POR ADICION Ó SUPRESION. La *disjuncion* ó *disolucion (asindeton)* suprime las conjunciones, comunicando rapidez á la enumeracion y al estilo, v. g.:

Llamas, dolores, guerras,
Muertes, asolamientos, fieros males
Entre tus brazos cierras.....
(FR. L. DE LEON.)

La *conjuncion* las multiplica, presentando los objetos como aislados y con más energía.

Y el santo de Israel abrió su mano
Y los dejó y cayó en despeñadero
El carro y el caballo y caballero.
(HERRERA.)

§ 43.

El *epíteto* es un adjetivo ó participio que se junta con el sustantivo, no para determinar la idea principal, sino para caracterizarla, presentándola con más gracia ó con más ener-

Digitized by Google

gía. El epíteto puede suprimirse, quedando íntegro el sentido de la oracion; el adjetivo que determina la idea del sustantivo no puede suprimirse sin alterar radicalmente el sentido. Un sustantivo puede adjetivarse (caso de aposicion), y tambien puede representar el papel de un adjetivo una oracion incidente. En este caso el sustantivo ó la oracion incidente, si califican y no determinan, deben ser considerados como verdaderos epítetos.

Los epítetos han de ser muy *significativos*, esto es, han da caracterizar enérgicamente los objetos á que se aplican, ó hacer resaltar una cualidad sobre la que convenga fijar mucho le atencion. Por consiguiente, son defectuosos los epítetos *impropios*, *vagos* ó *inútiles*. La mayor parte de los epítetos de Homero equivalen á una descripcion.

No deben acumularse muchos epítetos sobre un mismo objeto, porque distrayendo la atencion con las ideas accesorias, léjos de pintar con más viveza la idea principal, la ofuscan y debilitan.

Tú solo á Oromedonte
Trajiste al hierro *agudo* de la muerte.
(HERRERA.)

Este *despedazado* anfiteatro,
Impío honor de los Dioses, cuya afrenta
Publica el *amarillo* jaramago.....
(RIOJA.)

§ 44.

POR REPETICION. Segun el lugar de la cláusula en que la palabra se repite, toman estas figuras diverso nombre, como puede verse en los ejemplos siguientes:

REPETICION.

¿Qué trabajo no paga el niño á la madre, *cuando* ella le tiene en el regazo desnudo? *Cuando* él juega con la teta? *Cuando* la hiere con la manecilla? *Cuando* la mira con risa? *Cuando* gorjea? ¿Pues *cuando* se le añuda al cuello y la besa? Paréceme, que aun la deja obligada.

(FR. L. DE LEON.)

Digitized by Google

CONVERSION.

Parece que los gitanos nacieron en el mundo para *ladrones:* nacieron de padres *ladrones*, críanse con *ladrones*, estudian para *ladrones*, y finalmente salen con ser *ladrones* corrientes y molientes á todo ruedo.

(CERVANTES.)

COMPLEXION.

Todas las cosas tenemos en Cristo y todas ellas nos es Cristo. *Si* deseas ser curado de tus llagas, médico *es: si* ardes con calenturas, fuente *es: si* te fatiga la carga de los pecados, justicia *es: si* tienes necesidad de ayuda, fortaleza *es: si* temes la muerte, vida *es: si* quieres huir de las tinieblas, luz *es: si* deseas ir al cielo, camino *es*.

(FR. L. DE GRANADA.)

REDUPLICACION.

La niña desque lo oyera
Díjole con osadía:
«*Tate*, *tate*, caballero;
No hagais tal villanía.»
. . . . . .
Con vergüenza el caballero
Estas palabras decia:
«*Vuelta*, *vuelta*, mi señora;
Que una cosa se me olvida.»

(ROMANC.)

CONDUPLICACION.

Oye, no temas, y á mi ninfa *dile*,
Dile que muero.

(VILLEG.)

EPANADIPLOSIS.

El austro proceloso airado suena,
Crece su furia, y la tormenta *crece*.

CONCATENACION.

Y así como suele decirse el gato *al rato*, *el rato* á la cuerda, *la cuerda* al palo, daba el arriero á Sancho, *Sancho* á la moza, la *moza* á él, el ventero á la moza, y todos menudeaban con tanta priesa, que no se daban punto de reposo.

(CERVANTES.)

Digitized by Google

RETRUÉCANO.

Cuando decir tu pena á Silvia intentes,
¿Cómo creerá que *sientes lo que dices*,
Oyendo cuán bien *dices lo que sientes?*
(B. ARGENSOLA.)

§ 45.

POR COMBINACION. Las que consisten en combinar palabras *análogas por el sonido* son: la *aliteracion*, ó repeticion de una misma letra; la *asonancia (similiter desinens)*, por la que dos ó más incisos ó miembros de la cláusula terminan con sílabas idénticas; el *equívoco*, que se comete cuando una palabra equívoca ú homónima se toma en dos acepciones distintas, y la *paronomasia* (*annominatio*), por la cual se reunen palabras que, sin ser equívocas, sólo se diferencian en alguna letra ó sílaba.

ALITERACION.

Y de mí mismo yo me corro agora.
(VALBUENA.)

ASONANCIA.

Hay alcalde que de balde,
Por sólo hacer del alcalde,
Me pondrá de San Lorenzo.
(ALARCON.)

EQUÍVOCO.

Donde ya todos los dias
En el filósofo leo
Nicomedes, y las noches
En el concilio *Niceno*.
(CALDERON.)

PARONOMASIA.

Para *orador* te faltan más de cien,
Para *arador* te sobran más de mil.
(FR. DIEGO GONZALEZ.)

—¿Quereis no ser majadero?
—¿Así á un pobre se responde?
—(*Ap.*) ¿Este *es conde?*—Sí; éste *esconde*
La calidad y el dinero. (ALARCON.)

Digitized by Google

§ 46.

Las figuras de diccion por combinacion que reunen en la cláusula palabras *análogas por los accidentes gramaticales* son tres: la *derivacion*, la *polipote*, y la *similicadencia*. Por la *derivacion* reunimos en la cláusula palabras derivadas de un mismo radical. La *polipote* (*traductio*) consiste en repetir un nombre en distintos casos ó un verbo en distintos tiempos. La *similicadencia* (*similiter cadens*), llamada por Capmany *cadencia semejante*, y por Hermosilla *cadencia igual*, se comete cuando se terminan dos ó más incisos ó miembros con nombres puestos en un mismo caso, ó con verbos puestos en el mismo tiempo y persona.

DERIVACION.

La victoria el matador
Abrevia, y el que ha sabido
Perdonar la hace mejor,
Pues mientras vive el *vencido*,
Venciendo está el *vencedor*.
(ALARCON.)

POLIPOTE.

Por Gila muere Pascual,
Cuando ella vive sin él.
El *quiere* que Gila *quiera*
Y ella *quiere* no *querer*.
(PRIN. DE ESQUILACHE.)

SIMILICADENCIA.

Te puncen y te sajen,
Te tundan, te golpeen, te martillen,
Te piquen, te acribillen,
Te dividan, te corten y te rajen, etc.
(FR. D. GONZAL.)

§ 47.

Combinan en la cláusula palabras *análogas por su significacion* la *sinonimia (metábola)* y la *paradiástole ó separacion*. Entrambas reunen en la cláusula voces sinónimas, sólo

Digitized by Google

que la sinonimia no indica que se diferencien en el significado, y la paradiástole hace notar dicha diferencia.

SINONIMIA.

Acude, corre, vuela.....
(Fr. L. de Leon.)

PARADIÁSTOLE.

Fué constante sin tenacidad, humilde sin bajeza, intrépido sin temeridad.

II.—DE LOS TROPOS.

§ 48.

Tropo es la traslacion del sentido de las palabras (§ 26) ó de la frase (§ 34), *verbi vel sermonis à propria significatione in aliam cum virtute mutatio* (Quint. lib. 8, cap. 4). Cuando se traslada el sentido de las palabras, el tropo se llama *de diccion;* cuando se traslada el sentido de la frase recibe el nombre de *tropo de sentencia.*

Todos los tropos están fundados en la *asociacion* de ideas (§ 16): en los de palabra, la idea que se intenta expresar se refleja en la idea que significa ó que expresaria la palabra si se tomase en sentido propio; en los de sentencia, el pensamiento que se intenta expresar, se refleja en el pensamiento literalmente expresado.

1.—*Tropos de diccion.*

§ 49.

Los tropos de diccion, ó están fundados en la *conexion* de las ideas, en su *correlacion* ó correspondencia, ó en su *semejanza.* De aquí nacen tres especies de tropos: 1.ª *Sinécdoques*, ó tropos por conexion; 2.ª *Metonimias*, ó tropos por correspondencia; 3.ª *Metáforas*, ó tropos por semejanza.

Digitized by Google

§ 50.

La *sinécdoque*, voz que significa *comprension*, es un tropo que consiste en designar un objeto físico ó metafísico con el nombre de una de sus partes, ó al contrario, en designar una parte de dicho objeto con el nombre del todo.

Podemos distinguir ocho especies de sinécdoque:

1.ª DE LA PARTE POR EL TODO; v. g.: Mil *almas*, mil *cabezas*, por mil personas, mil reses; cien *velas*, por cien buques; el *Manzanares*, el *Sena*, *Lóndres*, por la nacion española, la francesa, la inglesa; el nombre de un general ó del jefe de una tribu, por el ejército ó la tribu entera, como: *La victoria quedó por César*; —BENJAMIN *está sin fuerzas* y JUDÁ *sin virtud*; —*cinco* PRIMAVERAS, *cinco* INVIERNOS, por cinco años; —la *Providencia*, la *Justicia divina*, por Dios.

2.ª DEL TODO POR LA PARTE. Esta sinécdoque es poco frecuente, lo mismo en latin que en castellano; pero muchas de las siguientes pueden reducirse á ella, principalmente del género por la especie y del plural por el singular. Sin embargo, decimos: *Perecieron mil* HOMBRES, —*Resplandecian las* PICAS; no siendo más que el cuerpo el que perece, y el metal de la pica lo que brilla.

3.ª DE LA MATERIA POR LA OBRA. El *pino*, por la *nave*; el *acero*, por la *espada*; el *bronce*, por el *cañon* ó la *campana*.

4.ª DEL NÚMERO. El singular por el plural, ó viceversa; ó bien un número determinado por otro indeterminado; v. g.: El *hombre*, el *pastor*, el *Belga*, el *Español*, el *rico*, por los *hombres*, los *pastores* etc.; —*La patria de los* CICERONES *y* VIRGILIOS, por *la patria de Ciceron* y de *Virgilio*; —MIL *veces te lo he dicho*, por MUCHAS *veces*.

5.ª DEL GÉNERO POR LA ESPECIE; como cuando con los nombres genéricos de *animal*, *bruto*, *árbol*, etc., designamos las ideas especiales de *toro*, *caballo*, *álamo*, etc., y cuando

Digitized by Google

decimos *mortales* por *hombres*, *animal* por *animal irracional*.

6.ª De la especie por el género; v. g.: El hombre *es mortal*.—*No sabe ganar el* pan; en cuyos ejemplos *hombre* comprende tambien la mujer, y pan toda especie de alimento.

7.ª Del abstracto por el concreto; v. g.: La *Juventud*, la *Magistratura*, la *Nobleza*, por los *jóvenes*, los *magistrados*, los *nobles*; la blancura *de su tez*, *el* marfil *de sus dientes*, por su *blanca tez*, *sus dientes de marfil*. En este último ejemplo hay tambien una metáfora.

8.ª Del individuo *(antonomasia)*, en la que puede tomarse el nombre comun por el propio, ó vice-versa, que equivale á decir, la especie por el individuo, ó el individuo por la especie; v. g.: El *Cartaginés*, el *Troyano*, por *Aníbal*, *Eneas*; Es un *Ciceron*, un *Homero*, un *Neron*, para dar á entender un *excelente orador*, un *poeta sublime*, un *hombre cruel*, — un *Mecenas*, un *Zoilo*, un *Aristarco*, un *Creso*, etc.

Estas últimas expresiones encierran tambien una metáfora; pues examinándolo detenidamente, se verá que no hay diferencia alguna en la esencia ni en la causa de estos tropos: Es un *leon*, — es una *Vénus*, — es un *judío*, — es un *estóico*, y sin embargo, el primero se pone en todas las retóricas como ejemplo de metáfora, y los demás como ejemplos de antonomasia.

§ 51.

La *metonimia* (trasnominacion ó trastrueque de nombres) es un tropo que consiste en designar un objeto con el nombre de otro en cuya existencia ó manera de existir haya influido, ó del cual haya recibido semejante influencia.

Todas las metonimias pueden referirse á las ocho especies siguientes:

1.ª De la causa por el efecto (causa activa, ocasio-

Digitized by Google

nal, instrumental, etc.). Los antiguos decian: *Júpiter* por el *aire*, — *Baco* por el *vino*, — *Neptuno* por el *mar*. Además de imitar estas expresiones propias de la antigüedad, decimos tambien *un Homero*, *un Virgilio*, por las obras de estos autores; — *tiene un* PINCEL *delicado*, *una* PLUMA *excelente*; — *el* APOLO *de Belveder*, — *el* JUICIO FINAL *de Miguel Angel*, — *el* OTELO *de Shakespeare ó de Rossini*; — *El* SOL *le entró en la cabeza*, — *tener buen* OIDO, — *tener* LUNAS; — *las* BONDADES, *las* VIRTUDES, *las* LOCURAS *de los hombres*, por *los actos bondadosos*, etc.

2.ª DEL INSTRUMENTO POR LA CAUSA ACTIVA; v. g.: *Es un buen* ESPADA, — *el mejor* CORNETA *del regimiento*, — *la mejor* PLUMA *de la redaccion*.

3.ª DEL EFECTO POR LA CAUSA. Virgilio llama á Helena *el crímen*, *la infamia*, y Horacio llama al hijo de Laértes *la ruina*, *la perdicion de los troyanos*: — *Es mi* ALEGRÍA, *mi* TORMENTO, etc., por *la causa de mi alegría*, *de mi tormento*, etc.

4.ª DEL CONTINENTE POR EL CONTENIDO; v. g.: *Bebió un* VASO *de vino*, — *Se levantó la* ESPAÑA, — *llora* JERUSALEN.

5.ª DEL LUGAR POR LA COSA QUE DE ÉL PROCEDE Ó DEL CUAL ES PROPIA; v. g.: *Unas colgaduras de* DAMASCO, — *un pantalon de* SEDAN; — *Valen más el* MÁLAGA *y el* JEREZ *que el* BURDEOS *y el* CHAMPAGNE; — *La lucha entre* GINEBRA *y* ROMA, por *la lucha entre el calvinismo y el catolicismo*.

6.ª DEL SIGNO POR LA COSA SIGNIFICADA; v. g.: El *laurel*, la *oliva*, el *coturno*, el *zueco (soccus)*, el *altar*, la *espada*, la *cruz*, la *media luna*, el *cetro*, el *trono*, la *corona*, la *púrpura*, el *sayal*, etc., por la *gloria*, la *paz*, la *tragedia*, la *comedia*, etc.

7.ª DE LO FÍSICO POR LO MORAL, que se comete siempre que designamos nuestros afectos ó nuestras calidades morales en general con el nombre de las partes físicas del cuerpo á las que solemos referirlas ó que están reputadas como su verdade-

Digitized by Google

ro principio y asiento. Fácilmente se comprende el sentido de las siguientes expresiones: *Perdió el* SESO, *la* CABEZA; — *No tiene* CORAZON; — *Un hombre sin* ENTRAÑAS; — *Esclavo del* ESTÓMAGO; — *Tener buenos* PULMONES, etc.

8.ª DEL DUEÑO Ó PATRON DE UNA COSA Ó DE UN LUGAR, POR LA COSA Ó EL LUGAR MISMO. Por esta razon con los nombres de *lares* y *penates* expresaban los antiguos la casa ú hogar doméstico, y Virgilio dá en algunos pasajes á las naves el nombre de los capitanes que las gobiernan. Nosotros decimos: Voy á *San Isidro*, al *Ministerio*, al *Tribunal*, al *Consejo*, etc.

§ 52.

La *metáfora* consiste en expresar una idea con el signo de otra con la que guarda analogía ó semejanza, como cuando decimos: *La* FLOR *de la juventud*. — *La* CUMBRE *del poder*. — *El* ALMA *de un negocio*. Este tropo encierra siempre una comparacion tácita; y como cualquiera de los séres de la naturaleza puede ser comparado con otros, todos indistintamente pueden ser objeto de la metáfora. Tambien pueden ser tomadas metafóricamente, si no á título de figura, á título de catacrésis, todas las partes de la oracion.

Muchos retóricos dividen la metáfora en cuatro clases: 1.ª DE LO ANIMADO POR LO ANIMADO; como cuando Homero dice de Aquiles que es un *leon*, y cuando á un hombre cruel, sanguinario ó astuto le damos los nombres de *tigre*, *hiena* ó *zorra*. 2.ª DE LO INANIMADO POR LO INANIMADO; v. g.: *El* CRISTAL *de las aguas*, — *las* PERLAS *del rocío*, — *la* PRIMAVERA *de la vida*, — *los labios de* CORAL, — *la frente de* MARFIL, — *la* NAVE *del Estado*. 3.ª DE LO INANIMADO POR LO ANIMADO; v. g.: *Un buen ministro es la* COLUMNA *del Estado*, — *Las* OLEADAS *de la muchedumbre*, — *Fué el* AZOTE *del humano linaje*, — *Es el* ESCUDO *de la inocencia*. 4.ª DE LO ANIMADO POR LO INANIMADO; v. g.: TRAGÓLE *el mar*, — DEVORADO *por*

Digitized by Google

las llamas, — *El* GUSANO ROEDOR *de la conciencia*, — SOLTÓ LA RIENDA *á sus vicios*, — *El crimen fué su* VERDUGO.

La metáfora expresa algunas veces lo material por medio de lo ideal; pero sucede con más frecuencia lo contrario, y todos los idiomas están llenos de voces que, expresando en su acepcion primitiva objetos materiales ó cualidades propias de estos objetos, se aplican á las ideas morales ó á cosas puramente intelectuales.

En los siguientes ejemplos, tomados al acaso, se verá comprobada la presente observacion:

DEVORAVIT *gladius*, *et* SATURABITUR, *et* INEBRIABITUR *sanguine eorum*. (JEREM., 46.)

Cœlum SEDES *mea*, *terra autem* SCABELLUM *pedum meorum*. (ISAI., 66.)

..... porque el honor
Es de *materia* tan frágil,
Que con una accion se *quiebra*,
O se *mancha* con el *aire*.
(CALDERON.)

Desgoznado traigo el cuerpo,
Derrengada traigo el alma.....
(ID.)

Que en la corte es menester
Con este cuidado andar;
Que nadie llega á *besar*
Sin intento de *morder*.....
(ALARCON.)

Bien sé que *apunta* al dinero
Toda aguja *cortesana*.....
(ID.)

De *peña*, de *roble ó risco*
Es al dar su condicion;
Su bolsa hizo profesion
En la órden de San Francisco.
(T. DE MOLINA.)

Tanto el pensamiento *cava*
En esto..... (ID.)

El fausto, la riqueza y el estado
Hincha, pero no *harta*, al más *templado*.
(ERCILLA.)

Digitized by Google

§ 53

La *catacrésis* y la *silépsis*, en su esencia, no son tropos distintos de los que acabamos de mencionar. Reciben el nombre de *catacrésis* los tropos que se emplean por necesidad y pertenecen al fondo comun del idioma; v. g.: HOJA *de papel, de espada*,—CUERPO *del delito*,—PIÉS *de la mesa*, etc.

Se comete la *silépsis* cuando una misma palabra se toma á la vez en sentido propio y en sentido figurado; v. g.:

Mas este accidente le *atajó* los pasos y pensamientos.
(MARIANA.)

Hay catacrésis y silépsis de sinécdoque, de metonimia y de metáfora.

§ 54.

Los tropos de diccion deben su *orígen* á la *necesidad*. No era posible que ningun idioma poseyese el inmenso caudal de voces que se necesitaria para dar nombres especiales á todas las ideas; ni seria fácil tampoco denotar las ideas metafísicas y muy abstrusas sin valernos de palabras que representasen objetos materiales, cualidades ó relaciones de estos objetos. Pero además de los tropos introducidos y conservados por la necesidad, se emplean otros voluntariamente, sin más objeto que comunicar á la expresion, dignidad, belleza, gracia, honestidad, concision, energía, claridad, etc.

En cuanto al *buen uso* de los tropos de diccion será muy conveniente observar las reglas siguientes:

1.ª Consistiendo todos los tropos en expresar una idea con el nombre de otra, es necesario que la nueva idea que excite la figura sea en las circunstancias determinadas en que hablamos la que primero deba presentarse á la imaginacion, la más *interesante* de las ideas asociadas, y la que tenga más directa

Digitized by Google

relacion con la cualidad ó circunstancia que entonces consideramos en el objeto.

2.ª Las metáforas deben ser *exactas*, y si se aplican dos ó más á un mismo objeto, deben ser tambien *coherentes;* porque de lo contrario, en uno y otro caso se faltaria á la verdad del pensamiento.

3.ª Las sinécdoques y metonimias han de estar *autorizadas* por el uso; por cuya razon no todas pueden traducirse. Los griegos decian *cabeza querida* por *persona querida;* la lengua latina primero, y luego la francesa, adoptaron esta sinécdoque, que seria defectuosísima en castellano.

2.—*Tropos de sentencia.*

§ 55.

En los tropos de sentencia, la relacion entre el sentido intelectual y el literal se fundan unas veces en la *semejanza*, otras veces en la *oposicion* ó *contraposicion*, y otras, finalmente, reconoce diversas causas que no pueden referirse á un principio general.

Dividirémos los tropos de sentencia: 1.° en tropos por *semejanza;* 2.° por *oposicion;* y 3.° por *reflexion*.

§ 56.

— Pór semejanza. La *alegoría* es una proposicion ó cláusula que en virtud de una comparacion tácita presenta completos el sentido literal y el intelectual.

Algunas veces el sentido literal no es completo, por estar tomadas en sentido propio algunas palabras de la oracion, y otras en sentido figurado: en este caso la alegoría recibe los nombres de *mixta*, de *metáfora continuada* ó de *alegorismo*, para distinguirse de la alegoría *pura*.

Digitized by Google

EJEMPLOS.

Sæpius ventis agitatur ingens
Pinus; et celsæ graviore casu
Decidunt turres: feriuntque summos
Fulmina montes.
Sperat infestis, metuit secundis, etc.

(HORACIO.)

Quebrantaste al cruel dragon, cortando
Las alas de su cuerpo temerosas,
Y sus brazos terribles no vencidos.

(HERRERA.)

¡Cuántas veces procuré, como aquel que quiere escapar de los cuernos del toro, tenderme en tierra y no resollar, y no me aprovechó! que, muerto y sin resollar, me han arrebatado del polvo, me han arrojado en alto una vez y otra sin cansarse; pero el perseguir al casi muerto, es levantarle, es resucitarle, es estimarle, es subirle de precio.

(A. PEREZ.)

Pues si esto toca
Mi desengaño, si sé
Que es el gusto llama hermosa,
Que la convierte en cenizas
Cualquiera viento que sopla;
Acudamos á lo eterno
Que es la fama vividora
Donde ni duermen las dichas,
Ni las grandezas reposan.

(CALDERON.)

Pueden tener sentido alegórico una creacion poética ó una composicion entera, como sucede en las ficciones de la mitología, en las fábulas, y en obras de más importancia, como en la *Divina comedia* del Dante, en los *Autos sacramentales* de nuestro teatro, etc.

Para que la alegoría sea perfecta, el pensamiento expresado bajo la imágen de otro objeto debe aparecer más bello, más enérgico ó más claro que si se manifestase directamente. La comparacion tácitamente establecida debe ser exacta como en la metáfora, pero no minuciosa, porque entonces degeneraria en un pueril y frio capricho del ingenio.

Biblioteca Municipal
DE
SARRIA
Digitized by Google

§ 57

La *personificacion* ó *prosopopeya* consiste en atribuir cualidades propias de los séres animados y corpóreos (particularmente del hombre) á los séres inanimados, á los incorpóreos y á los abstractos.

EJEMPLOS.

Lætentur cœli, et exultet terra; commoveatur mare, et plenitudo ejus.

Gaudebunt campi, et omnia quæ in eis sunt; tunc exultabunt omnia ligna silvarum:

A facie Domini, quia venit; quoniam venit judicare terram.

(PSALM. XCV.)

Dan voces contra mí las criaturas..... la tierra dice: ¡Por qué le sustento? El agua dice: ¡Por qué no le ahogo? El aire dice: ¡Por qué no le abraso? (GRANADA.)

La poesía es una bellísima doncella, casta, honesta, discreta, aguda, retirada, que se contiene en los límites de la discrecion más alta. Es amiga de la soledad; las fuentes la entretienen, los prados la consuelan, los árboles la desenojan, y las flores la alegran. (CERVANTES.)

La codicia en las manos de la suerte
Se arroja al mar, la ira á las espadas,
Y la ambicion se rie de la muerte.

(RIOJA.)

El dinero es alcalde et jues mucho loado,
Este es consejero et sotil abogado,
Alguacil et merino bien ardit esforzado;
De todos los oficios es muy apoderado.
En suma te lo digo, tómalo tú mejor;
El dinero del mundo es gran revolvedor;
Señor fase del siervo, de señor servidor,
Toda cosa del sigro se fase por su amor.

(ARC. DE HITA.)

§ 58.

POR OPOSICION. Por medio de la *pretericion* ó *pretermision* fingimos querer pasar por alto lo mismo que estamos diciendo claramente, y á veces con más energía; v. g.:

«No quiero llegar á otras menudencias, conviene á saber,

Digitized by Google

de la falta de camisas y no sobra de zapatos, la raridad y poco pelo del vestido, ni aquel ahitarse con tanto gusto cuando la buena suerte les depara algun banquete. »

(CERVANTES.)

Asteismo, palabra griega que significa urbanidad, es una alabanza delicada, que se hace bajo el aparente carácter de reprension ó vituperio.

Voiture escribió al famoso Condé que « la gente estaba incomodada de ver que un jóven y novel capitan hubiese tenido tan poco respeto á unos generales antiguos y llenos de canas, tomándoles tantos cañones y haciéndoles huir vergonzosamente. »

La *permision* consiste en dar licencia á otro para que haga aquello mismo de que nos estamos quejando con cierto despecho amargo. Dido, abandonada de Enéas, le dirige estas palabras:

Neque te teneo, neque dicta refello.
I, sequere Italiam ventis, pete regna per undas.

(VIRG.)

- Segad esa garganta,
Siempre sedienta de la sangre vuestra;
Que no temo la muerte, ni me espanta...

(ERCILLA.)

§ 59.

La *ironía* consiste en decir en tono de burla todo lo contrario de lo que expresa la letra. Parece que sólo deberia ser propia de la alegría y del estilo jocoso; sin embargo, la cólera, el desprecio, la desesperacion misma, se valen de ella, y por consiguiente, la encontramos en los lugares más vehementes y apasionados.

Juno dirige á Vénus y á Cupido las siguientes palabras:

Egregiam vero laudem, et spolia ampla refertis,
Una dolo divum si femina victa duorum est.

(VIRG.)

Digitized by Google

Irónicas son tambien las que Sancho dirigió á su amo despues de la terrible aventura de los batanes: «Has de saber, Sancho amigo, que yo nací, por querer del cielo, en esta nuestra edad de hierro, para resucitar en ella la dorada ó de oro; yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las hazañas grandes, los valerosos hechos.»

En el *Alcalde de Zalamea*, al decirle el capitan á Crespo, por haberle preso y obligado á dejar la espada, que le tratasen con respeto, contesta Crespo:

Eso
Está muy puesto en razon.
Con respeto le llevad
A las casas, en efeto,
Del Concejo; y con respeto
Un par de grillos le echad
Y una cadena; y tened,
Con respeto, gran cuidado
Que no hable á ningun soldado;
Y á esos dos tambien poned
En la cárcel; que es razon,
Y aparte, porque despues,
Con respeto, á todos tres
Les tomen la confesion.
Y aquí para entre los dos,
Si hallo harto paño, en efeto,
Con muchísimo respeto
Os he de ahorcar, juro á Dios.

(CALDERON.)

— A veces la ironía tiene un carácter sangriento, y es una amarga irrision con que insultamos á nuestros contrarios, á una persona abatida por la desgracia, á un cadáver, á un objeto digno de compasion ¡En este caso recibe el nombre de *sarcasmo*, de cuya figura nos presenta un ejemplo notable el Evangelio de S. Mateo al referir los insultos que los judíos dirigian al Salvador crucificado.

Prætereuntes autem blasphemabant eum moventes capita sua. Et dicentes: Vah qui destruis templum Dei, et in triduo

Digitized by Google

illud reædificas; salva temetipsum: si filius Dei es, descende de cruce.

(XXVII, 39.)

¿Son estos por ventura los famosos,
Los fuertes, los belígeros varones
Que conturbaron con furor la tierra?
Que sacudieron reinos poderosos,
Que domaron las hórridas naciones?
Que pusieron desierto en cruda guerra
Cuanto el mar Indo encierra,
Y soberbias ciudades destruyeron?
¿Dó el corazon seguro y la osadía?
¿Cómo así acabaron y perdieron
Tanto heróico valor en solo un dia?

(HERRERA.)

§ 60.

— POR REFLEXION. La *hipérbole* consiste en exagerar las cosas, aumentándolas ó disminuyéndolas de un modo extraordinario. Es la hipérbole un efecto natural de la viveza de la imaginacion, del entusiasmo y de las pasiones. Hallámosla en la mayor parte de las metáforas, comparaciones y descripciones poéticas, y es uno de los caractéres más distintivos de la lengua y de la poesía de los pueblos orientales.

Nuestro lenguaje familiar está lleno de hipérboles tan expresivas como las siguientes: *Huye de su sombra*; — *No tiene sobre qué caerse muerto*, — *Jugarse el sol antes que nazca*, — *Comerse los codos de hambre*, — *Corre que se come la tierra*, etc El uso nos ha familiarizado tanto con ellas, que á cada paso las empleamos en la conversacion más tranquila; porque tanto el que las emplea como el que las oye, rebajan todo lo que es menester rebajar.

La arena se tornó sangriento lago,
La llanura con muertos aspereza.

(HERRERA.)

Con mi llorar las piedras enternecen
Su natural dureza y la quebrantan;
Los árboles parece que se inclinan;

Digitized by Google

Las aves que me escuchan, cuando cantan,
Con diferente voz se condolecen,
Y mi morir, cantando me adivinan;
Las fieras que reclinan
Su cuerpo fatigado,
Dejan el sosegado
Sueño por escuchar mi llanto triste;
Tú sola contra mí te endureciste,
Los ojos aun siquiera no volviendo
A lo que tú hiciste.

(GARCILASO.)

Fantasmas acecinadas,
Siglos que andais por las calles,
Muchachas de los finados,
Y calaveras fiambres;
Doñas siglos de los siglos,
Doñas vidas perdurables;
Viejas (el diablo sea sordo),
Salud y gracia.

(QUEVEDO.)

La *litote*, que otros llaman *extenuacion* ó *atenuacion*, es una figura por medio de la cual, en vez de afirmar positivamente una cosa, se niega absolutamente la contraria, ó se disminuye más ó ménos, dejando empero que el lector penetre toda la intencion del que habla.

Muchas veces para reprender á alguna persona decimos que *no podemos elogiar su conducta*; y con las expresiones familiares *No se mama el dedo*, *No se muerde la lengua*, queremos manifestar de alguno que no se deja engañar y que dice todo lo que piensa. Horacio elogia á Pitágoras empleando la siguiente litote, que perderia toda su fuerza en nuestro idioma: *Non sordidus auctor naturæ verique;* y Tito Livio dice de Polibio: *Non spernendus auctor*. San Pablo dice á los corintios que *no les alaba* por los desórdenes á que se entregaban en sus convites.

Con mucha razon observa Jovellanos que esta figura es el lenguaje de la modestia, porque de ella nos valemos siempre que tememos ofender con nuestros elogios la delicadeza de

Digitized by Google

otra persona, ó que nos vemos en la necesidad de elogiarnos á nosotros mismos.

§ 61.

Alusion, dice la Academia, es la referencia que se hace á alguna cosa. Consiste, pues, esta figura, en hacer notar la relacion que existe entre lo que se dice y un objeto que no se nombra, y se supone conocido.

Los hechos históricos, los mitológicos, los dichos célebres, las costumbres, en una palabra, todos los objetos de que deban tener noticia las personas á quienes se dirige la obra, y hasta las palabras del idioma, principalmente las que presentan doble sentido, pueden ser objeto de la alusion. Decimos que los objetos deben ser muy conocidos, pues de otra manera no se comprenderia la intencion del autor, y no tendria esta figura la trasparencia que debe tener, para que el lector pueda felicitarse interiormente de haber penetrado el verdadero sentido, y á veces la malicia de la expresion.

La alusion es muy propia de la comedia, de la sátira, y sobre todo de la fábula, porque á los ojos del fabulista el pueblo de los animales es una imágen viva de la sociedad humana.

Bossuet, cuando en elogio de Le Tellier dice que su mano derecha ocultaba á la izquierda las limosnas que hacia, se refiere tácitamente á la siguiente máxima de San Mateo: *Te faciente eleemosynam nesciat sinistra tua quod faciat dextera tua.*

Uno de los graciosos de Tirso de Molina en esta chistosa quintilla hace referencia á uno de nuestros romances:

Aquí al sonoro raudal
De un despeñado cristal
Digo á estos olmos sombríos:
¡Dónde estais, jamones mios,
Que no os doleis de mi mal?

La *metalépsis* consiste en tomar el antecedente por el consiguiente, ó viceversa, ó en dar á comprender una cosa por

Digitized by Google

medio de otra que necesariamente la precede, la acompaña ó la sigue. Decimos: *No olvides los beneficios* por *Corresponde á ellos*; *Acuérdese V. de nuestro trato*, por *Cúmplalo V.*; *Este enfermo morirá al caer la hoja*, por *Morirá á últimos de otoño*.

Entre la metalépsis y la metonimia del antecedente ó del consiguiente podria establecerse la misma diferencia que entre la alegoría y la metáfora, y de esta manera desapareceria la confusion que en este punto ofrecen hasta los autores que más se distinguen por su exactitud. En el último de los siguientes versos de Calderon hay una metalépsis:

No te miro, porque es fuerza,
En pena tan rigurosa,
Que no mire tu hermosura
Quien ha de mirar tu honra.

§ 62.

La *reticencia*, como el nombre lo indica, consiste en omitir uno ó más pensamientos, que fácilmente suple el lector, atendidas las circunstancias del discurso. Usamos de esta figura cuando parece que el silencio ha de ser más expresivo que la palabra, como puede verse en el siguiente ejemplo de Calderon:

REY.

Pues decidme:
Para tantas prevenciones,
Gutierre, ¿qué es lo que visteis?

DON GUTIERRE.

Nada; que hombres como yo
No ven: basta que imaginen,
Que sospechen, que prevengan,
Que recelen, que adivinen,
Que... No sé como lo diga:—
Que no hay voz que signifique
Una cosa, que aun no sea
Un átomo indivisible.

Digitized by Google

La *asociacion*, llamada por Dumarsais *comunicacion en las palabras*, consiste en decir de muchos lo que sólo debe aplicarse á algunos ó á uno solo, ó al mismo que habla.

Por medio de esta figura cubrimos con el velo de la modestia el elogio propio, haciendo partícipes de él á los demás, ó bien atenuamos aparentemente las faltas ajenas, haciéndonos en cierto modo cómplices de ellas.

Horacio, en su oda á la fortuna, dice:

> . . . . . *Quid nos dura refugimus*
> *Ætas? Quid intactum nefasti*
> *Liquimus?*

La *paradoja* (*antilogia* ó *endiasis*) se comete cuando con cierto enlace artificioso se juntan dos ideas al parecer inconciliables, y que realmente encerrarian un absurdo si las palabras se tomasen al pié de la letra.

Boileau nos ofrece un modelo de esta figura cuando nos aconseja evitar la *estéril abundancia* de ciertos autores Solís dice que Hernan Cortés conoció que no convenia contra la viveza de su espíritu aquella *diligencia perezosa* de los estudios. Schlegel, ponderando la penetracion de un historiador, dice que fué *profeta de lo pasado*.

> Mira al avaro, en sus *riquezas pobre*.
>
> (ARGUIJO.)

III. — DE LAS FIGURAS DE PENSAMIENTO.

§ 63.

Las figuras de pensamiento son más independientes de la forma exterior del lenguaje que los tropos y figuras de diccion. Por esto, al proponernos clasificarlas, prescindirémos de la diferencia de formas con que se desenvuelve el pensamiento, y que más ó ménos visiblemente quedan grabadas en la frase, y procurarémos dividirlas, atendiendo tan sólo á cuál de nuestras

Digitized by Google

facultades prepondera cuando el pensamiento toma aquel giro especial que constituye la figura.

En unas predomina la *imaginacion*, y son las que empleamos para pintar con viveza los objetos; otras son producto del *raciocinio*, y las empleamos principalmente en la demostracion de la verdad, y otras son efecto de la *sensibilidad* excitada, y sirven para trasmitir las emociones del alma.

Dividirémos, pues, las figuras de pensamiento en *pintorescas*, *lógicas* y *patéticas*.

1. — *Figuras pintorescas.*

§ 64.

La *descripcion* consiste en pintar tan vivamente los objetos, que parezca que los estamos viendo. Cuando queremos dar á conocer un objeto, le analizamos, individualizando sus propiedades y circunstancias. Pero la descripcion *poética*, la descripcion, figura de retórica, no debe confundirse con la descripcion *científica*, que sólo atiende á la exactitud y se dirige al entendimiento; la descripcion poética se dirige á la imaginacion. Un arquitecto no describe un edificio de la misma manera que lo describe un poeta.

En toda descripcion se observarán las reglas siguientes: 1.ª Deben trazarse concisa y enérgicamente los rasgos más característicos del objeto, sin descender á minuciosos é insignificantes pormenores. 2.ª Las circunstancias que se elijan. deben guardar unidad, presentando el objeto desde el punto de vista más favorable á la impresion que se intenta producir. 3.ª Los contrastes son uno de los medios más á propósito para hacer resaltar, no sólo los objetos que se describen, sino tambien las circunstancias que más los distinguen.

Todos los séres pueden ser descritos: los que existen, y los que finge la fantasía, los corpóreos y los incorpóreos, los

Digitized by Google

concretos y los abstractos, los acontecimientos y las épocas. Segun la diversidad de casos recibe la descripcion los nombres especiales de *topografía*, *cronografía*, *prosopografía*, *etopeya*, *carácter*, etc.

EJEMPLOS.

Ipse inflammatus scelere in forum venit. Ardebant oculi, toto ex ore crudelitas eminebat. Expectabant omnes quo tandem progressurus, aut quidnam acturus esset; cum repente hominem corripi, atque in foro medio nudari et deligari, et virgas expediri jubet. Clamat ille miser, se civem esse Romanum ....

(Cic., *in Verr.*, act. II, v.)

—Hélo, hélo por do viene
El infante vengador,
Caballero á la jineta
En caballo corredor,
Su manto revuelto al brazo,
Demudada la color,
Y en la su mano derecha
Un venablo cortador.—

(Rom., *anónimo.*)

Serví luego á un clerigon
Un mes (pienso que no entero)
De lacayo y despensero:
Era un hombre de opinion;
Su bonetazo calado,
Lúcio, grave, carilleno,
Mula de veintidoseno,
El cuello torcido á un lado,
Y hombre, en fin, que nos mandaba
A pan y agua ayunar
Los viernes, por ahorrar
La pitanza que nos daba.
Y él, comiéndose un capon
(Que tenia con ensanchas
La conciencia, por ser anchas
Las que teólogas son),
Quedándose con los dos
Alones cabeceando,
Decia, al cielo mirando:
«¡Ay, ama, qué bueno es Dios!»

Digitized by Google

Dejéle, en fin, por no ver
Santo que, tan gordo y lleno,
Nunca á Dios llamaba bueno
Hasta despues de comer.

(TIRSO DE MOLINA.)

§ 65.

La *enumeracion* consiste en presentar de un modo rápido una série de ideas ó de objetos que todos se refieran á un mismo punto.

Cuando se refieren las propiedades ó circunstancias de un objeto, de un suceso, de una idea principal cualquiera, la enumeracion apenas se distingue de la descripcion más que en el giro de la cláusula.

EJEMPLOS.

Plerique eorum qui ante me sententias dixerunt, composite atque magnifice casum reipublicæ miserati sunt; quæ belli sævitia esset, quæ victis accederent enumeravere: rapi virgines, pueros; divelli liberos à parentum complexu; matres familiarum pati, quæ victoribus collibuissent, fama atque domos expoliari; cædem, incendia fieri; postremo, armis, cadaveribus, cruore, atque luctu omnia complere.

(SALLUST.)

El sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes, la quietud del espíritu, son grande parte para que las musas más estériles se muestren fecundas y ofrezcan partos al mundo que le colmen de maravilla y contento.

(CERVANTES.)

Al que en esta vida no quiere más que una estrecha posada, ni el bien le zozobra, ni el mal le amedrenta, ni la alegría le engrie, ni el temor le encoge, ni las promesas le mueven, ni las amenazas le desquician; entre las mudanzas está quedo, y entre los espantos seguro.

(FR. L. DE LEON.)

Aquí, en fin, la cortesía,
El buen trato, la verdad,
La fineza, la lealtad,
El honor, la bizarría,

Digitized by Google

El crédito, la opinion,
La constancia, la paciencia,
La humildad, la obediencia,
Fama, honor y vida son
Caudal de pobres soldados;
Que en buena ó mala fortuna,
La milicia no es más que una
Religion de hombres honrados.

(CALDERON.)

§ 66.

—La *perífrasis*, que tambien se llama *circunlocucion*, consiste en expresar por medio de un rodeo y de un modo más enérgico, más elegante ó más delicado, lo que podria haberse expresado con ménos palabras ó con una sola. Se emplea la perífrasis para comunicar nobleza á la expresion, ó para disfrazar las ideas desagradables ó poco decentes. Tambien se emplea, y esto es lo más frecuente, para presentar con viveza los objetos, en cuyo caso encierra casi siempre una brevísima descripcion.

Cometemos esta figura cuando decimos: *El Rey de los cielos*, por *Dios; el hijo de Latona*, por *Apolo; el vencedor de Dario*, por *Alejandro; el padre de la poesía*, por *Homero; el licor de Baco*, *los dones de Céres*, etc. Los contemporáneos de Lope de Vega miraban con asombro al *fénix de los ingenios*.

EJEMPLOS.

Fecerunt id servi Milonis (dicam enim, non derivandi criminis causa, sed ut factum est), neque imperante, neque sciente, neque præsente domino, quod suos quisque servos in tali re facere voluisset.

(CIC.)

La luna como mueve
La plateada rueda, y va en pos della
La luz do el saber llueve,
Y la graciosa estrella
De amor la sigue, reluciente y bella.

(FR. L. DE LEON.)

Digitized by Google

La *expolicion* ó *conmoracion* presenta un mismo pensamiento bajo distintos aspectos para imprimirle con más fuerza en el ánimo, ó para exornarle con las galas de la fantasía. La *expolicion* es con respecto al pensamiento lo que la sinonimia con respecto á las ideas.

EJEMPLOS.

¡Anciano! en todo la verdad dijiste,
Pero Aquiles pretende sobre todos
Los otros ser, á todos dominarlos,
Sobre todos mandar, y como jefe
Dictar leyes á todos, y su orgullo
Inflexible será.

(ILIADA.)

Parece que al tiempo que esperabas mayor reposo te ha sucedido mayor trabajo, y es que cuando tenemos hecha la paz con la fortuna, entonces nos pone una nueva demanda. Ya que están en flor, hiélanse los árboles; al tiempo de desenhornar, se quebrantan los vidrios; en seguimiento de la victoria, mueren los capitanes; al tiempo de echar la clave, caen los edificios; y á vista de tierra, perecen los pilotos.

(D. A. DE GUEVARA.)

§ 67

Consiste la *comparacion* en realzar un objeto, expresando formalmente sus relaciones de conveniencia ó discrepancia con otro objeto. Cuando se hace notar la semejanza, recibe la figura los nombres de *símil*, *similitud*, *semejanza*; cuando se notan las diferencias, se llama *disimilitud*. Pero más nos complacemos en descubrir relaciones de semejanza, y por esto la palabra *comparacion* se toma casi siempre en sentido de *símil*.

Podemos distinguir *tres clases* de comparaciones: las que se emplean para *hermosear* el estilo, y constituyen uno de los bellos adornos de la elocucion poética; otras, cuyo principal objeto es *explicar* algun pensamiento, y tienen cabida en las obras filosóficas y didácticas; y otras, de que se vale la oratoria como medio de *prueba*.

Dos caractéres presentan tambien las comparaciones en

Digitized by Google

cuanto á su mayor ó menor desenvolvimiento. Hay comparaciones *rápidas*, que producen el mismo efecto que la metáfora, y casi se confunden con ella; tienen cabida en los pasajes más animados y más llenos de vehemencia. Hay otras comparaciones *extensas*, pomposas, que imprimen un giro periódico en la cláusula y comunican al estilo dignidad y elevacion, pero que son frias é inoportunas en los momentos en que la pasion debe arrebatar al escritor.

La semejanza que se suponga existir entre los objetos comparados debe ser *exacta*, porque de lo contrario se faltaria á la verdad del pensamiento; pero tampoco debe ser tan cercana y tan óbvia que raye en *trivial*. Si la semejanza es muy *remota* ó tomada de objetos desconocidos, engendra oscuridad y afectacion; si se toma de objetos *poco nobles* ó *repugnantes*, en lugar de embellecer el estilo, le afea y le degrada. Debe advertirse, por último, que la comparacion se toma casi siempre de objetos físicos.

EJEMPLOS.

Sicut enim corpus sine spiritu mortuus est, ita et fides sine operibus mortua est.

(S. Jacob., *epist.* ii, 26.)

Ipsi enim diligenter scitis, quia dies Domini, sicut fur in nocte ita veniet.

(S. P., *ad Thesal.*, v. 2.)

A resistentibus dexteræ tuæ custodi me ut pupillam oculi.

(Psal. xiv, 8.)

Delebo eos ut pulverem terræ: quasi lutum platearum comminuam eos atque confringam.

(Reg., lib. ii, 22, 43.)

Ambos cayeron en la llanura, que resonó al golpe, como caen dos encinas entrelazadas sus ramas, y haciendo temblar el monte. Él suspiraba muchas veces en medio de sus amigos, como cuando la tempestad ha pasado, y todavía se siente por intervalos la agitacion de los vientos. La hija de los reyes se retira, á la manera de un céfiro blando y lijero cuando murmurando agita la cabeza brillante de las flores y arruga la superficie de las olas.

(Ossian.)

Digitized by Google

Como el hambriento leon se alegra
Si en los montes halla
Corpulento animal, ó ya venado
De altísima enramada cornamenta,
O ya cabra montés, y se detiene
A devorar la presa, aunque le sigan
Lijeros canes y robustos mozos;
Así al ver el valiente Menelao
Al lindo Páris se alegró, creyendo
Tomar venganza del raptor injusto,
Y sin quitarse las brillantes armas,
Desde el carro saltó sobre la arena.
Cuando vió Páris que animoso el griego
De la primera escuadra ya salia,
Sintió agitado el corazon latirle,
Y se ocultó en las filas de los suyos
Para evitar la muerte. A la manera
Que al ver un caminante en la espesura
Del bosque umbrío verdinegra sierpe,
Atrás salta medroso, se retira,
Tiemblan todos sus miembros, tuerce el paso,
Y de mortal amarillez se cubren
Sus mejillas; así el hermoso Páris,
Al Atrida temiendo, por la escuadra
Se entró de los troyanos valerosos.

(Homero.)

Atque animum nunc huc celerem, nunc dividit illuc,
In partesque rapit varias, perque omnia versat;
Sicut aquæ tremulum labris ubi lumen ahenis
Sole repercussum, aut radiantis imagine lunæ,
Omnia pervolitat late loca: jamque sub auras
Erigitur, summique ferit laquearia tecti.

(Æneid., viii, 20.)

Brama el bárbaro, ardiendo de despecho;
Víbora no se vió más enconada,
Ni pisado escorpion vuelve tan presto
Como el indio volvió el airado gesto.

(Ercilla.)

De la envidia, mónstruo infame,
Disimulado en lisonjas,
Como entre flores el áspid.

(Calderon.)

Digitized by Google

Como los rios que en veloz corrida
Se llevan á la mar, tal soy llevado
Al último suspiro de la vida.

(Rioja.)

Sobre el portal de su palacio ostenta,
Grabado en berroqueña, un ancho escudo,
De medias lunas y turbantes lleno;
Nácenle al pié las bombas y las balas,
Entre tambores, chuzos y banderas,
Como en sombrío matorral los hongos.

(Jovellanos.)

Pues no te parezca error;
Que la poesía ha llegado
A tan miserable estado,
Que es ya como jugador,
De aquellos trasformadores,
Muchas manos, ciencia poca,
Que echan cintas por la boca
De diferentes colores.....

(Lope de Vega.)

Veo que las leyes son contra los flacos, como las telarañas contra las moscas.

(Luis Mejía.)

No hay soplo que así encienda la llama, como la desesperacion del perdon dá fuerzas á la culpa.

(F. de Melo.)

§ 68.

Por medio de la *antítesis* se contraponen unos objetos á otros. Producen en la elocucion los mismos efectos que el claroscuro y el contraste en la pintura. Ciertas *antítesis* se fundan en la contraposicion de las ideas, y otras en la contraposicion de los pensamientos. Pueden contraponerse tambien los afectos, los objetos, los caractéres, las situaciones, las diferentes partes de una composicion; pero estas contraposiciones llamadas *contrastes* no deben ser consideradas como figuras. La antítesis de palabra degenera fácilmente en un juego pueril. La paradoja (§ 62) envuelve siempre una antítesis.

Digitized by Google

EJEMPLOS.

Maledicimur, et benedicimus: persecutionem patimur; et sustinemus: blasphemamur, et obsecramus.

(S. PABLO.)

Preséntase (el hipócrita) á Dios religioso, y tiene el ánimo muy alejado de Dios; muéstrase por defuera siervo suyo, y aborrécele en su pecho; gotean las manos sangre inocente, y álzalas al Señor como limpias. (FR. L. DE LEON.)

Pasáronse las flores del verano;
El otoño pasó con sus racimos;
Pasó el invierno, con sus nieves cano;
Las hojas que en las altas selvas vimos
Cayeron, y nosotros á porfía
En nuestro engaño inmóviles vivimos.

(RIOJA.)

2.—*Figuras lógicas.*

§. 69.

Llámase *sentencia* toda reflexion profunda, expresada de un modo sucinto y enérgico. La *sentencia*, hija de la experiencia ó del raciocinio, debe encerrar una gran verdad moral ó política.

No pueden llamarse sentencias sin incurrir en una impropiedad manifiesta, los *principios* científicos ó puramente especulativos. Las *máximas* tienen la forma de consejos ó leyes propias para la direccion de nuestras acciones. Los *apotegmas* son dichos sentenciosos tomados de otros autores. Los *adagios* y *proverbios*, revistiendo las máximas y reflexiones profundas de imágenes ó formas sencillas y populares, hacen más accesible la verdad á los ojos del vulgo; pero la sentencia propiamente dicha requiere dignidad y hasta gravedad en la expresion. Por esta razon, el estilo nimiamente sentencioso lleva consigo cierto aire de pedantería.

EJEMPLOS.

Mitte panem tuum super transeuntes aquas: quia post tempora multa invenies illum.

(ECCLESIAST., XI, 1.)

Digitized by Google

Cor hominis disponit viam suam: sed Domini est dirigere gressus ejus.

(PROVERB., XVI.)

Otium sine litteris mors est, et vivi hominis sepultura.

(SÉNECA.)

A los fuertes es deleite defenderse de los males; porque no son tan grandes los trabajos que se pasan para vencer, como la gloria del vencimiento.

(F. PEREZ DE OLIVA.)

La confianza, señal es de buen natural; de agradecidos algunas veces, de necios muchas.

(A. PEREZ.)

El consejo antes daña que aprovecha, si el que lo dá no tiene mucha cordura, y el que lo recibe mucha paciencia.

(FR. A. DE GUEVARA.)

Lastimar con verdades sin tiempo ni modo, más es malicia que celo, más es atrevimiento que advertencia.

(D. DE SAAVEDRA.)

Se dá el nombre de *epifonema* á las reflexiones profundas, ó á las exclamaciones que se hacen despues de narrada, descrita ó probada una cosa. La *epifonema* debe referirse á lo que se ha dicho, expresándolo ó resumiéndolo en una fórmula breve y precisa, y que se distinga de todo lo restante por su mucha generalidad.

EJEMPLOS.

Fas omne abrumpit, Polydorum obtruncat, et auro
Vi potitur: quid non mortalia pectora cogis
Auri sacra fames! (ÆN., III.)

Estaba tan arraigada en los ánimos la codicia, que sólo se trataba de enriquecerse, rompiendo con la conciencia y la reputacion, dos frenos sin cuyas riendas se halla el hombre á solas con la naturaleza.

(SOLÍS.)

.... Claudio, todos
Predican ya virtud, como el hambriento
Don Ermeguncio, cuando sorbe y llora.....
Dichoso aquel que la practica y calla.

(L. MORATIN.)

Digitized by Google

No hay bien que en mal no se convierta y mude:
La mala yerba al trigo ahoga, y nace
En lugar suyo la infelice avena;
La tierra, etc.

(GARCILASO.)

§ 70.

Cométese la *dubitacion* cuando el orador se manifiesta perplejo acerca de lo que debe hacer ó decir.

La duda puede ser efecto de la complicacion y dificultades del asunto, de la esterilidad ó abundancia de la materia, de las difíciles circunstancias en que se encuentre el orador, y de la misma perturbacion del ánimo. En la improvisacion podrá ser la duda real y positiva; pero en los discursos meditados y en los escritos, es evidente que el orador se vale de la dubitacion para amplificar las ideas y argumentos, y expresar de un modo más agradable lo que en su interior tiene firmemente resuelto.

EJEMPLOS.

Venio nunc ad istius, quemadmodum ipse appellat, studium; ut amici ejus, morbum et insaniam; ut Siculi, latrocinium; ego quo nomine appellem, nescio.

(CIC., *in Verr.*, VII.)

Para hablar de este misterio de la nuestra redencion, verdaderamente yo me hallo tan indigno, tan corto y tan atajado, que ni sé por dónde comience, ni dónde acabe, ni qué deje, ni qué tome para decir.

(P. GRANADA.)

Por medio de la *comunicacion* el orador consulta el parecer de sus oyentes, contrarios ó jueces, como si estuviese plenamente convencido de que no puede diferenciarse del suyo propio.

EJEMPLOS.

Quæro, si te hodie domum tuam redeuntem homines armati non modo limine, tectoque ædium tuarum, sed primo aditu vestibuloque prohiberent quid acturus sis?

(CIC., *pro Cæcina.*)

Digitized by Google

¿Qué parece que haria aquel rico avariento, que está en el infierno, si le diesen licencia para volver á este mundo á enmendar los yerros pasados?

(P. Granada.)

La *concesion* consiste en prestar sencilla ó artificiosamente nuestro asentimiento á alguna cosa que á primera vista nos perjudica; pero dando á entender que, aun concediéndola, tenemos otros medios de defensa más seguros y eficaces.

EJEMPLOS.

Tribuo græcis litteras, do multarum artium disciplinam, non adimo sermonis leporem, ingeniorum acumen, dicendi copiam; denique etiam, si qua sibi alia sumunt, non repugno: testimoniorum religionem et fidem nunquam ista natio coluit.

(Cic., *pro Flacco.*)

Respondió Diocleciano: Nuestros dioses son inmortales, y libres de toda molestia y dolor. Verdad es, dijo el mártir, lo que dices; porque ¿cómo han de morir los que nunca vivieron? ¿Cómo han de sentir dolor los que carecen de sentido?

(F. L. de Gran.)

La *anticipacion*, llamada tambien *ocupacion* y *prolépsis*, consiste en prevenir de antemano las objeciones que pudieran hacernos, refutándolas victoriosamente, y allanando por este medio las dificultades que naturalmente ofrezca el asunto.

EJEMPLOS.

Requiretur fortasse tunc, quemadmodum, cum hæc ita sint, reliquum possit esse magnum bellum. Cognoscite, Quirites: non enim sine causa quæri videtur.

(Cic., *pro lege Man.*)

Dirás que muchas barcas,
Con el favor en popa,
Saliendo desdichadas,
Volvieron venturosas.
No mires los ejemplos
De las que van y tornan;
Que á muchas ha perdido
La dicha de las otras.

(L. de Vega.)

Digitized by Google

§ 71.

— La *sujecion* refiere y subordina á una proposicion generalmente interrogativa, otra proposicion generalmente positiva, que es una respuesta, una explicacion ó una consecuencia de la primera. —

EJEMPLOS.

Tu meam domum religiosam facere potuisti? equa mente, quam amiseras; qua manu? qua disturbaras; qua voce? qua incendi jusseras; qua lege? quam ne in illa quidem impunitate tua scripseras; quo pulvinari? quod stupraras; quo simulacro? quod ereptum ex meretricis simulacro, in Imperatoris monumento collocaras.

(Cic., *de Harusp. resp.*)

— ¿Qué es la vida? Un frenesí;
¿Qué es la vida? Una ilusion,
Una sombra, una ficcion,
Y el bien mayor es pequeño;
Que toda la vida es sueño,
Y los sueños, sueños son. —

(Calderon.)

— Nos valemos de la *correccion* cuando sustituimos una expresion á otra, por parecernos la primera demasiado enérgica, ó demasiado débil, ó inexacta. —

EJEMPLOS.

Atque hæc cives, cives, inquam, si hoc nomine eos appellari fas est, qui hæc de sua patria cogitant.

(Cic., *pro Mur.*)

— Los cargos y oficios no son sino vestidos y arreos de la persona; ó sean jaeces, que tales son para algunos. —

(A. Perez.)

Traidores..... Mas ¿qué digo? Castellanos,
Nobleza de este reino, ¿así la diestra
Armais, con tanto oprobio de la fama,
Contra mi vida?

(Huerta.)

Digitized by Google

La *gradacion* consiste en expresar una série de ideas ó pensamientos, guardando en su colocacion una progresion ascendente ó descendente. Esta figura se llama tambien *aumentacion*, y por algunos *climax*. Encierra una *correccion* tácita, y se presenta á veces unida con la concatenacion, con la cual, sin razon alguna, se confunde en algunas retóricas.

EJEMPLOS.

Nihil agis, nihil moliris, nihil cogitas, quod ego non modo non audiam, sed etiam non videam, planeque sentiam.

(Cic., Catil. I.)

Para emprender una cosa es menester cordura, para ordenarla experiencia, y para acabarla paciencia; mas para sustentarla es menester buen esfuerzo, y para menospreciarla grande ánimo.

(A. de Guevara.)

La *sustentacion* se comete cuando, manteniendo por algun tiempo suspensos los ánimos de los oyentes ó lectores, cerramos el sentido ó el discurso con algun rasgo inesperado. —

EJEMPLOS.

Quod convivaris sine me tam sæpe, Luperce,
Inveni, noceam qua ratione tibi.
Irascar, licet usque voces, mittasque, rogesque,
Quid facies? inquis: Quid faciam? veniam.

(Mart., VI, 51.)

¿Quién piensas tú que arrojó á Horacio del puente abajo, armado de todas armas, en la profundidad del rio Tibre? Quién abrasó el brazo y la mano á Mucio? Quién impelió á Curcio á lanzarse en la profunda sima ardiente que apareció en la mitad de Roma? Quién, entre todos los agüeros adversos que se le habian mostrado, hizo pasar el Rubicon á César? Quién barrenó los navíos, y dejó en seco y aislados los valerosos españoles guiados por Cortés en el Nuevo-Mundo? Todas estas y otras grandes hazañas fueron obras de la fama que los mortales desean.

(Cervantes.)

Digitized by Google

—Esto oyó un valenton, y dijo: *Es cierto*
Cuanto dice voacé, seor soldado,
Y quien dijere lo contrario miente.
Y luego incontinente
Caló el chapeo, requirió la espada,
Miró al soslayo, fuése..... y no hubo nada. —
(CERVANTES.)

3. — *Figuras patéticas.*

§ 72.

Cuando afirmamos ó negamos con vehemencia una cosa, ponemos á veces por testigos de la verdad que sustentamos á los hombres, á las cosas inanimadas, á Dios, etc., en cuyo caso se comete la figura *obtestacion*; ó aseguramos que primero que se verifique ó deje de verificarse un suceso, se trastornarán las leyes de la naturaleza, y esta es la figura llamada *imposible*.

EJEMPLOS DE OBTESTACION.

Vos enim jam, Albani tumuli atque luci, vos, inquam, imploro atque testor, vosque, Albanorum obrutæ aræ, sacrorum populi Romani sociæ et æquales, etc.
(CIC., *pro Milone.*)

Testigos son esta cruz y clavos que aquí parecen; testigos estas llagas de piés y manos que en mi cuerpo quedaron; testigos el cielo y la tierra, delante de quien padecí; testigos el sol y la luna, que en aquella hora se eclipsaron. —
(FR. L. DE GRANADA.)

EJEMPLOS DE IMPOSIBLE.

Ante leves ergo pascentur in æthere cervi,
Et freta destituent nudos in littore pisces:
Ante pererratis amborum finibus, exul,
Aut Ararim Parthus bibet, aut Germania Tigrim:
Quam nostro illius labatur pectore vultus.
(VIRG., Eglog. I.)

Del bien perdido al cabo, ¿qué nos queda,
Sino pena, dolor y pesadumbre?
Pensar que en él fortuna ha de estar queda,
Antes dejará el sol de darnos lumbre. —
(ERCILLA.)

Digitized by Google

Consiste el *dialogismo* en referir textualmente los discursos que ponemos en boca de personas ausentes ó presentes, ó que nos atribuimos á nosotros mismos en determinadas circunstancias. Cuando hacemos hablar á los séres abstractos ó á los objetos inanimados, se reunen el dialogismo y la personificacion.

EJEMPLOS.

Dixit inimicus: Persequar et comprehendam, dividam spolia, implebitur anima mea: evaginabo gladium meum, interficiet eos manus mea.

(Exod., xv, 9.)

Dan voces contra mí todas las criaturas, y dicen: «Venid y destruyamos á este injuriador de nuestro Criador.» La tierra dice: «¿Por qué le sustento?» El agua dice: «¿Por qué no le ahogo?» El aire dice: «¿Por qué le doy huelgo?» El fuego dice: «¿Por qué no le abraso?» El infierno dice: «¿Por qué no le trago y le atormento?»

(P. Granada.)

§ 73.

La *optacion*, como su nombre lo indica, es la manifestacion de algun vivo deseo. Si al simple razonamiento sustituimos las súplicas y los ruegos, cometemos la figura llamada *deprecacion*.

EJEMPLOS DE OPTACION.

Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum: ita desiderat anima mea ad te, Deus.

Sitivit anima mea ad Deum fortem, vivum: quando veniam et apparebo ante faciem Dei?

Fuerunt mihi lacrymæ meæ panes die ac nocte: dum dicitur mihi quotidie: Ubi est Deus tuus?

(Psal. xli.)

Y pluguiese á Dios que reinase esta sola poesía en nuestros oidos, y que solo este cantar nos fuese dulce, y que en las calles y en las plazas de noche no sonasen otros cantares, y que en esto soltase la lengua el niño, y la doncella recogida se solazase con esto, y el oficial que trabaja aliviase su trabajo aquí! Mas ha llegado la perdicion del nombre cristiano á tanta des-

Digitized by Google

vergüenza y soltura, que hacemos música de nuestros vicios, y no contentos con lo secreto dellos, cantamos con voces alegres nuestra confusion!

(Fr. L. de Leon.)

—Váyades con Dios el Conde,
Y con gracia de Sant Çil:
Dios os eche en vuestra suerte
A ese soldan paladin.

(Roman.)

EJEMPLOS DE DEPRECACION.

Respice et exaudi me, Domine Deus meus; illumina oculos meos, ne unquam obdormiam in morte:

Nequando dicat inimicus meus: Prævalui adversus eum; qui tribulant me, exultabunt si motus fuero.

Ego autem in misericordia tua speravi: exultabit cor meum in salutari tuo.

(Psal. xii.)

¡Oh Señor mio!..... No te pido muerte dulce ni sabrosa, pues tú la tomaste por mí tan amarga; no pido ni escojo manera ó tiempo de muerte; sólo te pido que me dés tal socorro de gracia y fortaleza, que ninguna congoja, ni agonía, ni tentacion baste para apartarme de tí, sino que siempre tenga yo sed de tu justicia y amor, hasta espirar, inclinando á tí mi cabeza con perfecta obediencia.

(P. Ortiz.)

Arrebatados á veces de la ira ó de la venganza, deseamos que sobrevenga algun grave mal á otras personas ó á nosotros mismos: en el primer caso se comete la *imprecacion*, y en el segundo la *execracion*.

EJEMPLOS DE IMPRECACION.

Montes Gelboe, nec ros nec pluvia veniant super vos, neque sint agri primitiarum: quia ibi adjectus est clypeus fortium, clypeus Saul, quasi non esset unctus oleo.

(Reg., ii, 1.)

Del soldan de Babilonia,
De ese os quiero decir,
Que le dé Dios mala vida,
Y á la postre peor fin.

(Rom.)

Digitized by Google

EJEMPLOS DE EXECRACION.

Pereat dies in qua natus sum, et nox in qua dictum est: Conceptus est homo.....

Quare misero data est lux, et vita his qui in amaritudine animæ sunt?

Qui expectant mortem, et non venit, quasi effodientes thesaurum:

Gaudentque vehementer cum invenerint sepulchrum?

(Job, III.)

Viéndole así D. Quijote, le dijo: «Yo creo, Sancho, que todo este mal te viene de no ser armado caballero, porque tengo para mí que este licor no debe aprovechar á los que no lo son. —Si eso sabia vuesa merced, replicó Sancho, mal haya yo y toda mi parentela, ¿para qué consintió que lo gustase?»

(Cervantes.)

La *conminacion* es el anuncio de terribles males, hecho con el ánimo de inspirar horror y espanto hácia los objetos que excitan nuestra indignacion.

EJEMPLOS.

Ecce dies veniunt, dicit Dominus, et mittam famem in terram: non famem panis, neque sitim aquæ, sed audiendi verbum Domini.

(Amós, 8.)

Dies iræ, dies illa
Solvet sæclum in favilla
Teste David cum Sybilla.
Quantus tremor est futurus, etc.

Cerrad los ojos á las alabanzas y á los vituperios tambien; que presto veréis tornado polvo y ceniza al que alaba y al alabado, y al que deshonra y al deshonrado; y serémos presentes delante del juicio del Señor, donde tapará su boca la maldad, y será la virtud muy honrada.

(J. de Avila.)

§ 74.

La *exclamacion* es la expresion viva de los afectos y de las pasiones. El corazon ardientemente agitado prorumpe en gri-

Digitized by Google

tos inarticulados ó interjecciones. Pero el alma, en la libre esfera del arte, ni se concentra y abisma en la profundidad del afecto, ni en el arrebato de las pasiones pierde su dominio y serenidad; los sentimientos del ánimo se reflejan en el entendimiento, se convierten en ideas y juicios, y la expresion, más ó ménos elíptica, de estas ideas y juicios, constituye la figura llamada *exclamacion*.

EJEMPLOS.

O miseras hominum mentes! O pectora cæca!

(LUCRET., II, 14.)

¡Oh miserables oidos, que ninguna otra cosa oiréis sino gemidos! Oh desventurados ojos, que ninguna otra cosa veréis sino miserias! Oh desventurados cuerpos, que ningun otro refrigerio tendréis sino llamas!

(P. GRANADA.)

Bodas hacian en Francia,
Allá dentro de París;
¡Cuán bien que guia la danza
Esta doña Beatriz!
¡Cuán bien que se la miraba
El buen conde don Martin!

(ROM.)

Por medio de la *interrogacion* preguntamos, no para manifestar nuestras dudas ó nuestra ignorancia de alguna cosa, sino para expresar la afirmacion con mayor vehemencia, suponiendo implícitamente que los demás no pueden ménos de tener nuestra misma opinion.—

EJEMPLOS.

Usque adeone mori miserum est?

(ÆN., XII, 646.)

Tu dulce habla ¿en cuya oreja suena?
Tus claros ojos ¿á quién los volviste?
¿Por quién tan sin respeto me trocaste?
Tu quebrantada fe ¿dó la pusiste?
¿Cuál es el cuello que, como en cadena,
De tus hermosos brazos añudaste?

(GARCILASO.)

Digitized by Google

¡Yo en palacios suntuosos?
Yo entre telas y brocados?
Yo cercado de criados
Tan lucidos y briosos?
Yo despertar de dormir
En lecho tan excelente?

(CALDERON.)

— En la *apóstrofe*, torciendo el curso de la frase, desviamos la palabra del auditorio ó lectores, para dirigirla á alguno de ellos en particular, á nosotros mismos, á los ausentes, á los séres invisibles, á los objetos inanimados.

EJEMPLOS.

Quomodo cantabimus canticum Domini in terra aliena?
Si oblitus fuero tui, Jerusalem, oblivioni detur dextera mea.
Adhæreat lingua mea faucibus meis, si non meminero tui; si non proposuero Jerusalem in principio lætitiæ meæ...
Filia Babilonis misera: beatus qui retribuet tibi retributionem tuam, quam retribuisti nobis
Beatus qui tenebit, et allidet parvulos tuos ad petram.

(PSALM. CXXXVI.)

¡Mirad, ángeles, estas dos figuras, si por ventura las conoceis! Mirad, cielos, esta crueldad, y cubríos de luto por la muerte de vuestro Señor! ¡Escureced el aire claro porque el mundo no vea las carnes desnudas de vuestro Criador! ¡Echad con vuestras tinieblas un manto sobre su cuerpo, porque no vean los ojos profanos el arca del Testamento desnuda! ¡Oh cielos, que tan serenos fuisteis criados! ¡Oh tierra, de tanta variedad y hermosura vestida! Si vosotros escurecisteis vuestra gloria con esta pena; si vosotros, que erais insensibles, la sentisteis á vuestro modo, ¿qué harian las entrañas y pechos virginales de la madre? ¡Oh ángeles de la paz, llorad con esta sagrada Vírgen! ¡Llorad, cielos, llorad, estrellas, y todas las criaturas del mundo, acompañad el llanto de María!

(FR. L. DE GRANADA.)

Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

(GARCILASO.)

Digitized by Google

..... y pues sé
Que toda nuestra vida es sueño,
Idos, sombras, que fingís
Hoy á mis sentidos muertos
Cuerpo y voz, siendo verdad
Que ni teneis voz ni cuerpo.

CALDERON.

§ 75.

La *interrupcion* y la *histerología* suponen cierta perturbacion del entendimiento, efecto de la pasion que nos vence y domina. La *interrupcion* consiste en el tránsito rápido de unas ideas á otras, dejando incompleto el sentido gramatical de las frases empezadas y no concluidas. La *histerología (locucion prepóstera)* invierte y trastrueca el órden lógico de las ideas, v. g.: *Moriamur, et in media arma ruamus.*

EJEMPLOS DE INTERRUPCION.

MEDEA.

..... *Quod scelus miseri luent?*
Scelus est Jason genitor, et majus scelus
Medea mater: occidant: non sunt mei:
Pereant, mei sunt. Crimine et culpa carent:
Sunt innocentes: fateor .... et frater fuit!
Quid anime, titubas? ora quid lacrymæ rigant?
. . . . . .
O placida tandem numina! O festum diem!
O nuptialem .... Vade, perfectum est scelus:
Vindicta nondum.

(SENEC., *Med.*, v.)

DON DIEGO.

Y ¡á quién debo culpar? ¡Es ella la delincuente, ó su madre, ó sus tias, ó yo?.... ¡Sobre quién, sobre quién ha de caer esta cólera, que, por más que lo procuro, no sé reprimir?.... ¡La naturaleza la hizo tan amable á mis ojos!.... ¡Qué esperanzas tan halagüeñas concebí! ¡Qué felicidades me prometia!.... ¡Cielos!.... ¡Yo?.... ¡En qué edad tengo celos! Vergüenza es..... Pero esta inquietud que yo siento, esta indignacion, estos deseos de venganza, ¿de qué provienen? ¿Cómo he de llamarlos?

(MORAT., *El sí de las niñas*, III, 4.ª)

Digitized by Google

LIBRO SEGUNDO.

DE LAS CUALIDADES DE LA ELOCUCION.

§ 76.

— Analizada ya la elocucion, corresponde tratar de sus diversas cualidades.

Divídense en *esenciales* y *accidentales*.

Las *esenciales*, por estar fundadas en la misma naturaleza del pensamiento y del lenguaje, deben hallarse reunidas, sin excepcion alguna, en toda clase de obras literarias, y constituyen la buena elocucion.

Las *accidentales* deben variar y combinarse oportunamente, modificando la elocucion segun las circunstancias; y de aquí nace la diversidad de estilos.

CAPÍTULO PRIMERO

DE LAS CUALIDADES ESENCIALES DE LA ELOCUCION.

§ 77.

—Algunas de las cualidades esenciales de la elocucion son propias y peculiares de los *pensamientos;* otras pertenecen ex-

Digitized by Google

clusivamente al *lenguaje*, y otras se refieren á la *elocucian en general*, y dependen de los pensamientos y del lenguaje á la vez.

I.—CUALIDADES ESENCIALES DEL PENSAMIENTO.

§ 78.

Toda obra científica ó literaria debe estar apoyada en la sólida base de la verdad. Las ficciones y exageraciones de la fantasía, serian disparates ó frívolo pasatiempo, si no encerrasen verdades profundas.

La *verdad* es por lo tanto la cualidad más importante del pensamiento, y la base fundamental de la buena elocucion. Podemos considerar tambien como esenciales la *profundidad* y la *riqueza*.

§ 79.

La *verdad* consiste en la conformidad del pensamiento con su objeto; *Conformitas notionis cum objecto*. Cuando el juicio enlaza ideas cuyos objetos se presentan en la naturaleza realmente enlazados, ó separa ideas cuyos objetos están naturalmente separados, se llama *verdadero*. Cuando no guarda conformidad con la naturaleza de las cosas, se llama *falso*, *inexacto*.

Además de la verdad *científica*, que hemos definido, hay una verdad *poética*, que consiste en la conformidad de los pensamientos con las cosas, cuales deberian ser, admitidas ciertas suposiciones. Los razonamientos de Enéas en la *Eneida* de Virgilio, y las arengas de Tito Livio son verdades de esta clase. La verdad poética, ó *probable*, como la llama Luzan, no debe estar en pugna con la verdad científica, antes bien ha de ser una vivísima imágen suya. *Quum autem fictio nostra refertur ad aliquam significationem veritatis, non est mendacium, sed aliqua figura veritatis*. (San Agustin.)

Digitized by Google

Pero la verdad del hombre es y será siempre limitada, porque la verdad absoluta sólo existe en Dios. Por esto el error manchará siempre las obras más perfectas del ingenio humano. Sólo guiada por la revelacion y alumbrada por la divina gracia, es como la razon humana puede caminar con paso algo seguro en medio de las tinieblas que la rodean.

Algunos autores añaden á la verdad, la *solidez*, pero esta no es más que la verdad del raciocinio.

§ 80.

Consideramos esencial la *profundidad* del pensamiento, porque la obra literaria más caprichosa y lijera, debe desdeñar la vulgaridad y frivolidad de la conversacion. Las obras más insignificantes, y más espontáneas carecerian de todo valor artístico, si su misma aparente frivolidad, no fuese hija de una clara intuicion poética, y del recto modo de ver, si no fuese una forma agradable de un pensamiento ó afecto superiores á los pensamientos ó afectos del vulgo. Consideramos esencial tambien la *riqueza*, porque ni la verdad ni la profundidad se adquieren sino á costa de mucho estudio, de una observacion constante, y de una comparacion variada que precede á toda generalizacion y abstraccion.

§ 81.

A consecuencia de lo dicho, la primera regla del arte de escribir es el adquirir un *conocimiento especial* y profundo del asunto de que debe tratarse, no sólo para que la obra no carezca de valor intrínseco, sino tambien porque dicho conocimiento influye notablemente en las buenas cualidades de la elocucion. (Cic. *De Or.*, I, 48.)

..... Cui lecta potenter erit res,
Nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo.

Y además de conocer bien el asunto, es absolutamente in-

Digitized by Google

dispensable enriquecer la memoria y la imaginacion con la *variedad de conocimientos* que proporcionan el trabajo científico, la observacion de la naturaleza, los viajes, el trato social, etc. La fantasía y la sensibilidad, necesitan del mismo ejercicio y buena direccion que el entendimiento (§ 5).

Scribendi recte sapere est et principium et fons.

II. — CUALIDADES ESENCIALES DEL LENGUAJE.

§ 82.

Las cualidades esenciales del lenguaje son tres: *pureza*, *propiedad* y *armonía*.

§ 83.

PUREZA. La *pureza* del lenguaje consiste en su conformidad con el uso de los buenos autores y de las personas que conocen perfectamente el idioma.

Por consiguiente, será pura una *voz* cuando pertenezca á la lengua en que hablamos; será pura una *oracion* ó *frase* cuando, al combinar las palabras, se observen todas las reglas de concordancia, régimen y construccion; serán puras la *cláusula* y la *diccion* en general cuando, además de poseer esta cualidad las voces y las oraciones, se guarde en la construccion y enlace de las cláusulas aquel carácter peculiar y distintivo del idioma, á que damos el nombre de *giro castizo*.

§ 84.

Los vicios contra la pureza son el *arcaismo*, ó uso de voces ó locuciones anticuadas, el *barbarismo*, ó uso de voces ó locuciones extranjeras, y el *neologismo*, ó uso de voces ó locuciones nuevas. Los defectos de sintáxis se llaman en general *solecismos*, y los barbarismos pueden tomar el nombre especial de la nacion de donde proceden: así decimos, *galicismo*, *helenismo*, *latinismo*, etc.

Digitized by Google

Por regla general, deben proscribirse los arcaismos, barbarismos, neologismos y solecismos; pero la poesía y el estilo jocoso admiten algunos, especialmente arcaismos, con tal de que no produzcan oscuridad ni sean efecto de la impericia del escritor. Las faltas de sintáxis son las ménos tolerables, porque alteran radicalmente el idioma.

Sin embargo de lo dicho, no debe condenarse indiscretamente el uso de voces nuevas cuando una imperiosa necesidad lo exige. Las nuevas ideas que el hombre adquiere, efecto de los descubrimientos y de los progresos científicos, reclaman con justicia un nuevo signo que las exprese. Pero la voz que se trate de poner en circulacion tendrá que formarse con las reglas de etimología y analogía, peculiares del idioma en que se desee introducir (§ 25). Conviene además no echar en olvido que el innecesario aumento de voces no produciria riqueza, sino mas bien confusion.

§ 85.

Una de las cosas que más influyen en la pureza de la frase es el perfecto conocimiento de los *modismos*, ó maneras de hablar propias y privativas de la lengua. Los modismos reciben el nombre de *idiotismos* cuando, tomados al pié de la letra, ofrecen un sentido disparatado, ó una infraccion contra las reglas ordinarias de la gramática; v. g.: *Hacer memoria*. El conocimiento de los modismos, no puede darlo la sintáxis sino un buen diccionario, y sobre todo la frecuente lectura de los buenos escritores.

§ 86.

Más difícil es, si cabe, fijar reglas á la construccion. Más ó ménos libre en todos los idiomas, en todos ellos tiene un *límite* que no puede traspasarse sin faltar á la pureza del lenguaje. No es posible determinar de una manera precisa el grado de fuerza elíptica, ni la mayor ó menor libertad de pleonasmo y

Digitized by Google

de hipérbaton que permite una lengua, ni tampoco es fácil explicar en qué consiste el giro castizo de la cláusula, aquella especie de *aire de familia* que tanto nos enamora en nuestros buenos escritores del siglo XVI. En castellano, lo mismo se falta á la pureza de la construccion esclavizando la frase á un paso demasiado derecho y llano, como esmerándose en adornarla ó enmarañarla con las violentas trasposiciones, de que con tanto donaire se burló Lope de Vega con lo de *En una de fregar cayó caldera.*

Cuando las ideas y por consiguiente las palabras se ordenan segun su grado de importancia y dependencia, insiguiendo rigorosamente el camino trazado por la razon, la construccion se llama *lógica* ó *directa.* Cuando se altera este órden, ya por sugerírnoslas en otro distinto la fantasía exaltada por la sensibilidad, ya porque cedemos á los hábitos contraidos por el pensamiento al ser concebido y expresado en una lengua determinada, ya por las exigencias ó encanto de la armonía, la construccion se llama *inversa* ó *figurada*, ó *coordinacion oratoria.*

§ 87.

Es de suma importancia la conservacion de la pureza del lenguaje, sobre todo cuando el idioma adquirió ya un alto grado de perfeccion, y cuando existe por lo tanto una literatura verdaderamente nacional. No es posible en este punto la indulgencia que algunos pretenden; porque no deben favorecerse, sino antes bien contrarestarse, las muchas causas que tienden constantemente á la alteracion de los idiomas, tan hermosamente comparada por Horacio con la caida y renovacion de las hojas. Sin contar con el mal uso del vulgo y de los mismos escritores, causa perenne de corrupcion, las emigraciones de los pueblos, las conquistas, la preponderancia política ó literaria, las relaciones mercantiles, todos los hechos dignos de memoria, dejan impresa su huella en la historia del

Digitized by Google

lenguaje, que es, como acertadamente se ha dicho, la historia misma de la especie humana.

Pero como todos los extremos son viciosos, debe evitarse de otra parte el *purismo*, ó el vicio de los que afectan nimiamente la pureza del lenguaje, enervando el estilo á fuerza de querer depurar la diccion, y privándole de naturalidad, calor y movimiento.

§ 88.

Propiedad. Esta cualidad importantísima se refiere únicamente á las voces ó expresiones. Es *propia* una voz cuando expresa la idea que nos proponemos enunciar: cuando expresa otra idea distinta, se llama *impropia*, y cuando enuncia la misma idea que queremos, pero no de un modo completo, ó bien añadiéndole circunstancias que no le pertenecen, decimos que es *inexacta*, que no es *precisa*. La propiedad de las voces es el carácter distintivo de los insignes escritores. De nada serviria que supiésemos de memoria todas las voces de un idioma, ni que fuesen muy castizas todas las de nuestros discursos, si no las empleásemos en su verdadera acepcion, si no fuesen las más adecuadas y las que más ajustadamente correspondiesen á las ideas que nos proponemos comunicar. Para conseguirlo conviene hacer un estudio sério y profundo de la *etimología* de la lengua; de modo que, aun cuando del conocimiento del griego y del latin no reportásemos otra ventaja que el más exacto conocimiento del valor etimológico de las voces castellanas, esto solo bastaria para que el estudio de dichas lenguas debiese considerarse como el principal fundamento de una buena educacion clásica. Además de los conocimientos etimológicos, conviene observar y estudiar atentamente el *valor usual* de las palabras, sobre todo el de los *sinónimos*, que se distinguen entre sí por delicadísimas diferencias de muy difícil apreciacion.

§ 89.

Armonía. Tratándose del lenguaje oral, entendemos por

Biblioteca Municipal
DE
SARRIA
Digitized by Google

armonía el agradable sonido que resulta de la eleccion y combinacion de las palabras, y de la acertada distribucion de acentos y pausas.

En el sonido hay que considerar tres elementos: la *calidad* (timbre y entonacion), la *duracion* y la *intensidad*.

Por lo tanto, en la armonía del lenguaje se distinguen tambien tres elementos distintos: la *melodía*, resultado de la agradable sucesion de sonidos; el *ritmo de tiempo* (*número* en la prosa y *medida* en el verso), ó buena distribucion de tiempos y pausas; y el *ritmo de acento*, ó proporcionada combinacion de sonidos fuertes y débiles.

El acento prosódico (§ 24) influye en la armonía del lenguaje; pero al formarse la frase, se modifica notablemente dicho acento por el que podemos llamar *acento de expresion*, por medio del cual marcamos la importancia ideológica de las palabras, su valor gramatical, su sentido, la intencion con que las pronunciamos (*acento ideológico*) así como los diversos afectos que nos dominan (*acento oratorio*). Al pronunciar una frase, los acentos de unas palabras suenan con intensidad, y los de otras quedan como oscurecidos ó desaparecen.

La *cantidad*, distinta del acento, en las lenguas en que tiene un valor prosódico fijo, como en la latina, es uno de los principales elementos del número ó ritmo de tiempo.

§ 90.

Tanto en la melodía como en los ritmos de tiempo y acento debe observarse la *variedad* en la *unidad*. La *monotonía* ó molesta repeticion de las mismas letras, sílabas y palabras es tan opuesta á la melodía como la *discordancia* ó falta de relacion y correspondencia entre unos sonidos y otros. Nótese el mal efecto que producen el *sonsonete*, v. g.: «Estos ecos léjos suenan»; el *hiato*, v. g.: «Pasaba á Asia,» y la *cacofonía*, v. g.: «Error remoto, Pegajosas ajonjeras».

Habria falta de *unidad* en el número, cuando en punto á la

Digitized by Google

longitud de las frases y cláusulas reinase una desproporcion completa y un verdadero desórden. Y falta de *variedad*, si se emplease una larga y no interrumpida série de palabras que constasen del mismo número de sílabas, ó una série de frases, miembros y cláusulas de la misma extension.

En cuanto al acento, si colocados á iguales distancias cayesen todos á compás, resultaria falta de *variedad*. Si por el contrario se pasase á cada momento de una série de frases fuertemente acentuadas á una série de frases poco acentuadas, ó viceversa, se faltaria á la *unidad*.

En la armonía de la cláusula debe observarse una gradacion constante, procurando sobre todo que una conclusion llena y sonora cierre el sentido de la frase musical, y deje plenamente satisfecho el oido. El agradable sonido que estas rotundas conclusiones producen recibe el nombre de *cadencia final*.

§ 91.

La armonía del lenguaje tendria poca importancia si no contribuyese á la expresion eficaz de los afectos.

La *armonía imitativa* ó *expresiva* es una *relacion general* del tono y del ritmo del discurso con los sentimientos que en él predominan, ó una *relacion particular* de determinadas frases con las ideas y afectos en ellas expresados.

La armonía expresiva *general* ó vaga es la más importante y la más difícil. En las *obras versificadas*, no sólo depende de la oportuna eleccion del metro, sino del modo de cortarlo y del diferente grado de entonacion de que un mismo metro es capaz. En la prosa es más difícil su exacta apreciacion, pero el oido más torpe distingue la pompa y elevacion de las cláusulas muy sonoras, rotundas y periódicas, de la vehemencia y energía de las muy cortadas, rápidas, llenas de voces ásperas y fuertemente acentuadas, así como el efecto distinto que producen en el ánimo las breves, lijeras y fáciles, ó las extensas, graves y reposadas.

Digitized by Google

La armonía expresiva *particular* ó inmediata ofrece ménos dificultad y tiene más importancia en el verso que en la prosa. Pueden imitarse el *sonido*, el *movimiento*, y los *afectos*.

§ 92. 95

En cuanto á los *sonidos*, cabe una imitacion perfecta, supuesto que el lenguaje no es más que una série de sonidos que corresponden más ó ménos directamente con los demás de la naturaleza que pretendemos expresar. La imitacion de los sonidos se llama *onomatopeya*.—

Virgilio imita de esta manera el ruido de la lima y del rastrillo:

Tum ferri rigor atque argutæ lamina serræ.
(GEORG.)

Ergo ægre terram rastris rimantur.
(ID.)

Y en el mismo poema, cuando quiere describirnos el rumor de la tempestad que se acerca, sabe encontrar versos tan expresivos como los siguientes:

Continuo, ventis surgentibus, aut freta ponti
Incipiunt agitata tumescere, et aridus altis
Montibus audiri fragor, aut resonantia longe
Littora misceri et nemorum increbescere murmur.

Herrera, que con tan enérgicas expresiones pintaba los objetos terribles, es blando y suave cuando nos habla de la cítara de Apolo:

Rompa el cielo, en mil rayos encendido,
Y con pavor horrísono cayendo,
Se despedace en hórrido estampido. —

—

En el sereno polo,
Con la suave cítara presente,
Cantó el crinado Apolo
Entonces dulcemente,
Y en oro y lauro coronó su frente
La canora armonía, etc.

Digitized by Google

Compárense finalmente entre sí los siguientes ejemplos de Fr. Luis de Leon:

El aire el huerto orea,
Y ofrece mil olores al sentido,
Los árboles menea
Con un manso ruido
Que del oro y del cetro pone olvido.
La combatida antena
Cruje, y en ciega noche el claro dia
Se torna.....
Oye, que al cielo toca
Con temeroso són la trompa fiera.....

§ 93.

Tambien puede expresarse el *movimiento* por medio del número auxiliado por el acento y la melodía. Las sílabas compuestas de muchas consonantes, los diptongos, los acentos, las palabras é incisos largos, retardando el curso de la frase, expresan la dificultad ó lentitud: las sílabas breves, compuestas de vocales sencillas y consonantes líquidas, los esdrújulos, los incisos de fácil pronunciacion, alijeran la frase y expresan la rapidez. La interrupcion del movimiento puede imitarse por medio de cláusulas breves y cortadas: las más extensas y periódicas serán propias de los movimientos iguales y sosegados.

Véanse los siguientes ejemplos:

Sternitur, exanimisque tremens procumbit humi bos.
(VIRG.)
Olli inter sese magna vi brachia tollunt
In numerum, versantque tenaci forcipe ferrum.
(VIRG.)

Sube gimiendo con mortal fatiga
El grave peso que en sus hombros lleva
Sisifo al alto monte; y cuando prueba
Pisar la cumbre, á mayor mal se obliga.
Cae el fiero peñasco; y la enemiga
Suerte cruel su nuevo afan renueva.
Vuelve otra vez á la difícil prueba,
Sin que de su trabajo el fin consiga.
(J. DE ARGUIJO.)

Digitized by Google

Solo y penoso en prados y desiertos
Mis pasos doy cuidosos y cansados.
(Boscan.)

Subo, con tanto peso quebrantado,
Por esta alta, empinada, aguda sierra.
(Herrera.)

..... *et obliquo laborat*
Lympha fugax trepidare rivo.
(Horat.)

Del álamo las hojas plateadas
Mece adormido el viento,
Y las trémulas ondas retratadas
Siguen su movimiento.
(Melendez.)

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum.
(Virg.)

Atque rotis summas levibus perlabitur undas.
(Id.)

Radit iter liquidum, celeres neque commovet alas.
(Id.)

..... la bandera
Que desplegada al aire va lijera.
(Fr. L. de Leon.)

..... desparece
Cual relámpago súbito brillante.
(Melendez.)

Yo soy viva,
Soy activa,
Me meneo,
Me paseo;
Yo trabajo,
Subo y bajo;
No me estoy quieta jamás.
(Iriarte.)

§ 94.

Las *conmociones interiores del ánimo* admiten, como dijimos, una expresion particular por medio de la armonía, tanto por causa de la relacion natural que existe entre ciertos sonidos y nuestros afectos, como tambien porque la imaginacion asocia con frecuencia ambas cosas, estableciendo relaciones no

Digitized by Google

apoyadas tal vez en la misma naturaleza. Las conmociones agradables se expresan naturalmente por medio de sonidos blandos, suaves y claros; la tristeza prefiere los sonidos oscuros y las palabras largas; las voces breves, los sonidos vivos, agudos y ásperos son más propios de las pasiones vivas y fogosas.

EJEMPLOS.

Tempus erat, quo prima quies mortalibus ægris
Incidit, et dono divum gratissima serpit... .
(VIRG.)

Cum subit illius tristissima noctis imago.....
(OVID.)

Nox erat, et placidum carpebant fessa soporem
Corpora per terras, silvæque et sæva quierant
Æquora: quum medio volvuntur sidera lapsu,
Quum tacet omnis ager.....
(VIRG.)

..... Prevenid en tanto
Flébiles tonos, enlazad coronas
De ciprés funeral, musas celestes;
Y donde á las del mar sus aguas mezcla
El Garona opulento, en silencioso
Bosque de lauros y menudos mirtos,
Ocultad entre flores mis cenizas.
(L. MORATIN.)

Por tí el silencio de la selva umbrosa,
Por tí la esquividad y apartamiento
Del solitario monte me agradaba;
Por tí la verde yerba, el fresco viento,
El blanco lirio y colorada rosa
Y dulce primavera deseaba.
¡Ay cuánto me engañaba!
(GARCILASO.)

Dulces exuviæ, dum fata deusque sinebant.
(VIRG.)

¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas;
Dulces y alegres cuando Dios queria!
(GARCILASO.)

Arma virumque cano Trojæ qui primus ab oris.
(VIRG.)

Digitized by Google

Cuando con resonante
Rayo y furor del brazo impetuoso
A Encélado arrogante
Júpiter poderoso
Despeñó, airado, en Etna cavernoso, etc.

(HERRERA.)

Ferte citi ferrum, date tela, scandite muros.
Hostis adest, eia!

(VIRG.)

Vade, age, gnate, voca zephiros, et labere pennis.

(ID.)

Acude, corre, vuela,
Traspasa el alta sierra, ocupa el llano,
No perdones la espuela,
No dés paz á la mano,
Menea fulminando el hierro insano.

(F. L. DE LEON.)

§.95. (492)

La armonía debe nacer de la fuerza del sentimiento, del raudal de la inspiracion, y no de premeditadas y frias combinaciones, que están al alcance de un escritor cualquiera y que sólo buscan con estudiado empeño los poetas vulgares. La imitacion servil é inmediata es un defecto, mas bien que una belleza: la onomatopeya fácilmente degenera en trivialidad. No es preciso estar muy versado en cuestiones de buen gusto para reconocer que el siguiente pasaje de Virgilio:

At tuba terribilem sonitum procul ære canoro
Increpuit: sequitur clamor, cœlumque remugit,

es superior á este otro verso, en que la imitacion del sonido de la trompeta es más directa, pero más trivial:

At tuba terribili sonitu taratantara dixit.

Digitized by Google

III. — CUALIDADES ESENCIALES DE LA ELOCUCION EN GENERAL.

§ 96.

Las cualidades esenciales de la elocucion en general son: 1.ª, *honestidad*; 2.ª, *claridad*; 3.ª, *precision*; 4.ª, *variedad y unidad*, 5.ª, *oportunidad*; 6.ª, *naturalidad*; y 7.ª, *originalidad*.

§ 97.

HONESTIDAD Y NOBLEZA. La *honestidad*, no sólo por su cualidad de obligacion moral, sinó como cualidad literaria, puesto que lo bello es una forma esplendente de lo bueno (§ 3), debe ser la principal condicion de toda obra verdaderamente artística (§ 2). El buen escritor, no solamente debe ser moral en el fondo, sinó tambien moral, decente y digno en la *forma* y hasta en los más insignificantes pormenores. La bondad del fin no justificaria la falta de moralidad y decoro en los medios. — Añadimos á la honestidad la *nobleza*, porque hasta el estilo más familiar exige siempre urbanidad y compostura. Aunque no tan reprensibles como las *deshonestas*, se evitarán cuidadosamente las ideas *repugnantes*, *asquerosas* ó *bajas*. Las leyes del buen gusto proscriben los equívocos, las imágenes, las metáforas, las comparaciones, las alegorías, y todas las figuras que tomadas de objetos innobles, léjos de avalorar el pensamiento, lo rebajen ó desdoren

Más todavía que de las ideas, depende la moralidad ó inmoralidad de una obra de los *sentimientos* que inspira. Algunas obras algo licenciósas y desenvueltas son á veces ménos inmorales que otras en que la expresion no solamente guarda decoro y dignidad, sinó que se presenta revestida de las más hermosas galas de la poesía.

Digitized by Google

§ 98.

A primera vista parece que la honestidad y la nobleza no tienen ninguna relacion con el *lenguaje*. Pero es indudable que en todas las lenguas, sin otra razon que la ley del uso, existen palabras que se consideran más decentes, más nobles que otras: palabras con que las personas bien educadas nombran los objetos, y palabras groseras que sólo emplea la más ínfima plebe. Un giro oportuno, la perífrasis, la lítote, la alegoría, un epíteto bien aplicado, toda expresion indirecta son medios excelentes de que la buena educacion se vale para expresar los objetos cuyo nombre propio pudiera ofender ó causar una impresion desagradable.

§ 99.

— CLARIDAD. La voz *claridad*, aplicada metafóricamente á nuestros conocimientos, expresa el efecto producido en el entendimiento cuando el objeto del conocimiento se distingue perfectamente de los demás objetos, cuando se distinguen unas cualidades de otras, percibiéndose sus mútuas relaciones y su relacion con el todo. Si no percibiéramos los elementos de un objeto, tendríamos de él un conocimiento *oscuro;* si la oscuridad proviniese de no percibir las relaciones de dichos elementos ó las del objeto mismo con los demás objetos, resultaria un conocimiento *confuso*. —

Para que nuestros conocimientos adquieran todo el grado de claridad posible, es preciso además que estén *ordenados*, que se asocien en nuestra mente, segun su respectiva importancia, de manera que se perciban las diferencias que los distinguen y las relaciones que los unen entre sí. Cuando la oscuridad de los pensamientos no proviene de cada uno de ellos en particular, sinó de la falta de órden y concierto, les damos los nombres de *embrollados ó enmarañados*.

Digitized by Google

§ 100.

La claridad de la elocucion depende principalmente de la de los pensamientos, porque para que los demás nos entiendan es preciso que nos entendamos á nosotros mismos; pero no puede afirmarse de un modo absoluto que baste concebir bien para expresarse con claridad. Muchas veces la oscuridad no está en la mente del escritor, sino que depende de la expresion. Será *clara* la *elocucion* cuando el escritor, además de concebir con claridad y de observar el debido método en la colocacion de los pensamientos, acierte á emplear el lenguaje como un buen espejo, en el cual pueda verse fielmente retratada su alma.

La *claridad del lenguaje* depende, en primer lugar, de la pureza y propiedad de las voces, y en segundo lugar, de su recta y bien concertada colocacion en la frase. El órden de las ideas ha de hallarse sensiblemente expresado por el órden de las palabras, de suerte que se descubra á primera vista la relacion que deben guardar entre sí, evitando cuidadosamente la *ambigüedad* y viciosa *anfibología*.

§ 101.

El *estilo figurado*, si se emplea con prudencia y oportunidad, léjos de oponerse á la claridad, puede acrecentarla muchísimo. La imaginacion, dando forma corpórea y concreta á lo incorpóreo y abstracto, hace más sensibles y fáciles de comprender las ideas, y la sensibilidad interesando ó conmoviendo profundamente, halaga y fija la atencion.

La *construccion figurada*, colocando las palabras enfáticas en el lugar más visible de la cláusula, agrupando las ideas accesorias de modo que no ofusquen las principales, dando al sentido un interés gradual y una trabazon íntima que realce la unidad del pensamiento, contraponiendo ó colocando para-

Digitized by Google

lelamente las palabras y miembros de la cláusula para indicar el contraste ó la correspondencia entre las ideas y pensamientos, comunica tersura á la frase y favorece notablemente la inteligencia del sentido.

§ 102.

Pero debe advertirse que la claridad es una cualidad *relativa*, tanto por lo que respecta al asunto de que se trata, como por parte de los oyentes ó lectores á quienes se dirige el que habla ó escribe.

Unas materias se prestan á la claridad más que otras: á medida que la ciencia generaliza y abstrae, hácese ménos asequible á los ojos del vulgo. El escritor ó el orador deberán no perder de vista el grado de inteligencia y conocimientos que buenamente pueda suponerse en el lector ó en el auditorio.

No debe considerarse la mayor ó menor *profundidad* de un pensamiento ó de un escrito como un mayor ó menor grado de claridad. La *oscuridad* y la *profundidad* son dos cosas enteramente distintas, como son enteramente distintas la *claridad* y la *futilidad*.

§ 103.

La claridad es el *fundamento* de la buena elocucion. De nada servirian las más excelentes cualidades del discurso, si las personas á quienes nos dirigiéramos no pudiesen comprendernos. Pero no basta que nos comprendan; es preciso que nos comprendan sin esfuerzo alguno. La claridad es, como dice Vauvenargues, el barniz de los grandes maestros. Pero debe ponerse á esto una limitacion, diciendo *hermanada con la profundidad* (§ 78), pues la claridad que nace de la superficialidad y vulgaridad está al alcance de todo el mundo.

No obstante lo dicho, algunas veces cierto grado de *vaguedad* dá un color más poético al pensamiento, ó conviene á determinados afectos, y otras la decencia exige cubrir los objetos de un finísimo y transparente velo. Encontramos placer en

Digitized by Google

penetrar la intencion del escritor al través de la finura y delicadeza de la expresion. Pero en ningun caso debe confundirse la suavidad de la luz con las tinieblas.

§ 104.

La ignorancia del asunto, la falta de lógica, la superabundancia de nociones vagas y no meditadas, el desordenado vuelo de la fantasía, los deseos de aparentar erudicion, profundidad, elegancia, ingenio ó delicadeza, la concision extremada ó la difusion empalagosa, que ahoga las ideas culminantes en un sin número de pormenores, son las *causas* más comunes de la oscuridad de la elocucion. En las épocas de decadencia literaria, la mayor parte de los defectos acaban por degenerar en el vicio de la oscuridad, que es uno de los síntomas más seguros de la corrupcion del buen gusto.

§ 105.

Precision. La *precision* consiste en no decir más ni ménos de lo que debe decirse. Una concision desmedida y oscura es tan contraria á la precision como la *difusion* ó amplificacion viciosa del discurso y la *redundancia* ó superfluidad de palabras. *Hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor.*

Incurrimos en el vicio llamado *difusion,* cuando recargamos el discurso de circunloquios inútiles, ó desleimos excesivamente los pensamientos, llevando hasta el último extremo la análisis y prolijidad de los pormenores, ó repetimos inoportunamente las mismas ideas, vistiéndolas de diferentes modos; en una palabra, si *amplificamos* más de lo que permite el asunto.

Incurrimos en el vicio de *redundancia* cuando llenamos la cláusula de palabras supérfluas, ya por valernos de pleonasmos reprobados por el uso y que no aumenten la energía de la expresion, ya por no aprovechar debidamente la fuerza elíptica del idioma.

Digitized by Google

Es *viciosa* la *concision*, cuando no analizamos ó explanamos suficientemente el pensamiento, ó cuando, por abusar de la elipse, omitimos palabras indispensables para completar el sentido.

§ 106.

La difusion y la redundancia hacen el estilo lánguido y pesado; la concision excesiva lo llena de aridez, frialdad y dureza. Ambos defectos engendran la oscuridad; porque de la supérflua abundancia de pormenores nace la confusion, así como de la exagerada economía de conceptos y de palabras pueden nacer la vaguedad, la imperfeccion ó la vaciedad de sentido. De consiguiente la precision puede considerarse como el complemento de la claridad, ó mejor, como una de sus condiciones esenciales.

§ 107.

Unidad y variedad. La *unidad* en la *variedad* es condicion esencial de la belleza, y por lo mismo lo es tambien de la buena elocucion. La elegancia, la energía, la vehemencia, la sublimidad misma, fatigarian la atencion del lector más paciente si dominasen constantemente en una obra de algunas dimensiones. La repeticion de las mismas figuras, de los mismos giros, de las mismas cadencias, de las mismas palabras, acabaria por causar hastío y sueño. La *variedad* de un objeto supone número y distincion de partes.

Pero la variedad debe estar subordinada á la *unidad*. Todas las partes de la elocucion deben estar íntimamente enlazadas, deben ser coherentes, deben producir la impresion de un conjunto armónico, de un solo objeto, y descubrir una sola mano.

La falta de variedad produciria *amaneramiento*, pobreza y pesadez; la falta de unidad, *desigualdad*, desórden y confusion. La unidad en la variedad dá por resultado la buena proporcion y armonía.

Digitized by Google

§ 108.

Oportunidad. La *oportunidad (conveniencia, congruencia ó decoro)* de la elocucion consiste en su relacion íntima con el asunto, en la relacion de los medios con el fin (§§ 1 y 2). Así como el rostro se ha llamado con razon el espejo del alma, así en el estilo ó fisonomía de la elocucion debe hallarse fielmente retratado el pensamiento generador, el espíritu que vivifica la obra, difundiendo calor y movimiento en todas sus partes.

Los conceptos, las imágenes, los afectos, las figuras, especialmente los epítetos, las metáforas y las comparaciones, el lenguaje, tanto por respecto al uso de las voces, como al giro de la frase y á la armonía imitativa, todo debe guardar consonancia con el asunto y tono general de la composicion, y con la variedad de objetos y tonos especiales que en sus respectivos lugares predominan. Los adornos de más precio pierden todo su mérito cuando se usan fuera de lugar. *Is est eloquens, qui et humilia subtiliter, et magna graviter, et mediocria temperate potest dicere.* (Cic., *Orat.)*

§ 109.

Naturalidad. La *naturalidad* de la elocucion consiste en expresar nuestras ideas y sentimientos sin descubrir ningun esfuerzo ni estudio. *Ubicumque ars ostentatur veritas abesse videtur.* (Quint.) Cuando un escritor es natural, parece que los conceptos debieron presentarse por sí mismos, y el lector llega á persuadirse de que en iguales circunstancias hubiera sentido y hablado de la misma manera.

. . . . . ut sibi quivis
Speret idem; sudet multum frustraque laboret
Ausus idem.

(Horat.)

La mucha naturalidad se llama tambien *facilidad;* y así de-

Digitized by Google

cimos *pensamientos fáciles*, *estilo fácil*; y cuando es efecto de la sencillez de alma se llama *candor*, *ingenuidad* y palabras que sólo aproximadamente expresan lo que los franceses llaman *naïveté*.

§ 110.

La naturalidad puede resaltar en obras que hayan costado al escritor mucho trabajo y muy penosos esfuerzos, con tal que estos esfuerzos no se manifiesten en el escrito, ni siquiera lleguen á traslucirse. El *arte* no es enemigo de la naturaleza, antes bien la secunda y fortalece. La dificultad consiste en convertir el arte en hábito ó en *segunda naturaleza*, por medio de una constante y bien dirigida práctica. Horacio expresó este pensamiento valiéndose de una comparacion hermosa y exactísima.

Ludentis speciem dabit et torquebitur, ut qui
Nunc satyrum, nunc agrestem Cyclopa movetur.

(Ep. 2, lib. II.)

No se oponen por lo tanto á la naturalidad ni el estilo figurado ni aquel grado de *artificio* que requiere la obra artística. La naturalidad consiente en su caso y lugar la artificiosa forma periódica y las más artificiosas formas de la versificacion. La misma *agudeza de ingenio*, que consiste en descubrir en los objeto srelaciones muy distantes, sazona agradablemente los escritos festivos y tiene cabida en el estilo medio ó templado. Pero cuando el pensamiento ingenioso se convierte en *sutil* y *alambicado*, debe proscribirse de toda clase de escritos.

§ 111.

Los vicios opuestos á la naturalidad de la elocucion ó del estilo son la *afectacion*, la *exageracion* y la *hinchazon*.

Es *afectado* el estilo cuando muestra demasiado estudio en la eleccion y colocacion de los pensamientos, de las figuras y

Digitized by Google

de las palabras. Si las ideas están violentamente colocadas y las palabras parece que tropiezan y se atropellan unas con otras, revelando los inútiles y penosos esfuerzos del compositor, recibe el estilo el nombre de *forzado*.

La *exageracion* consiste en ponderar los objetos y los afectos de tal manera que se traspasen los límites de la naturaleza y de la verdad poética.

La *hinchazon* es el abuso de imágenes, de adornos y relumbrones, y de palabras sesquipedales y retumbantes Cuando este abuso se comete, decimos que el estilo es *hinchado, hueco, campanudo*.

La afectacion es efecto algunas veces de la demasiada timidez y de la excesiva lima; la exageracion y la hinchazon provienen frecuentemente de la misma exaltacion de la fantasía no refrenada por la razon y el buen gusto: tanto la una como las otras son hijas casi siempre de la vanidad del autor, que por atender demasiado al aplauso echa en olvido el asunto.

§ 112.

Originalidad. La *originalidad* nace de la sinceridad de la inspiracion. Cuando la elocucion ó la obra en general son debidas al propio ingenio del escritor se llaman *originales*. Cuando están compuestas de pensamientos y retazos de otros autores se llaman *plagiadas* ó *plagios*.

La originalidad consiste principalmente en el modo de concebir y sentir del escritor; pero la originalidad de buen género no permite que la personalidad del escritor se sobreponga á las leyes que la naturaleza y las condiciones de la obra imponen, porque entonces resultaria la *extravagancia*, que en el lenguaje vulgar se confunde muy frecuentemente con la originalidad.

Cabe originalidad no sólo en las buenas *imitaciones*, sino tambien en las mismas *traducciones*. Fray Luis de Leon cuan-

Digitized by Google

do imita ó traduce, es más original y más español que otros cuando componen y se esfuerzan en parecerlo.

La originalidad no debe confundirse tampoco con la *novedad* — y ménos con la novedad imposible que sueñan algunos y que ha dado orígen á grandes absurdos y delirios.

CAPITULO II.

DE LAS CUALIDADES ACCIDENTALES DE LA ELOCUCION Ó DE LOS DISTINTOS GÉNEROS DE ESTILO.

§ 113.

Las cualidades esenciales son pocas y se distinguen por su carácter permanente; las accidentales son infinitas y variables: las cualidades esenciales constituyen el tipo fundamental de la buena elocucion; las accidentales constituyen los diversos géneros de estilo, sus diversas especies, y por último, el carácter ó fisonomía particular que generalmente distingue á los escritores notables.

La obra artística y el estilo que forma parte de ella, son á la vez efecto del arte y del artista. El *arte* impone sus leyes al artista, sin privarle por esto de su independencia ni de su individualidad. Una de las cualidades de la elocucion es la oportunidad, y la oportunidad requiere que el estilo esté amoldado al *asunto* y al *género literario* de la obra. De aquí las denominaciones de *sublime*, *vehemente*, *elegante*, *humilde*, *festivo* etc., que damos al estilo segun las diversas cualidades que en él preponderan, por requerirlo así el asunto, y las de *poético*, *oratorio*, *didáctico*, *lírico*, *épico*, *dramático* etc., para significar los carácteres que debe tener la elocucion de las obras *poéticas*, *oratorias*, *históricas* etc.

Pero sin faltar á las condiciones esenciales de la buena elo-

Digitized by Google

cucion, ni á las que imponen el asunto y el carácter de la obra, todavía le queda al escritor un campo extenso donde puedan desenvolverse con toda libertad sus facultades. Y como todo lo que rodea al hombre influye más ó ménos directamente en el modo de manifestar sus conceptos; por esta razon, al paso que en el estilo se refleja la fisonomía moral del *escritor*, tambien se refleja más ó ménos vagamente el carácter de las *épocas* y de las *naciones*. Bajo este concepto decimos estilo *pindárico*, *ciceroniano*, *gongorino* para expresar el carácter peculiar que distingue el estilo de Píndaro, Ciceron y Góngora, así como decimos tambien estilo de tal *época* ó tal *siglo*, estilo *lacónico*, *ático*, *oriental*, *afrancesado* etc. —

Siendo infinitas las cualidades accidentales que pueden modificar la elocucion, vamos á fijarnos solamente en las principales, y en las que determinan géneros de estilo muy marcados y generalmente reconocidos por la crítica.

§ 114.

Estilo cortado, y periódico. Se llama *cortado* el estilo cuando en él predominan las cláusulas breves y sueltas, y *periódico*, cuando la mayor parte de las cláusulas son extensas y periódicas, ó verdaderos períodos (§ 36). El estilo cortado es propio de la enumeracion, de la descripcion, de las narraciones rápidas, de los momentos en que la pasion nos arrebata; el periódico es propio de la discusion tranquila, de la amplificacion y de los asuntos elevados en general. Ciceron, que generalmente se presenta como el más perfecto dechado del estilo periódico, en su primera *Catilinaria* dió muestras de que sabia prescindir de la oracion numerosa, y comunicar á la frase un movimiento rápido y animado, cuando así lo requeria la naturaleza del asunto.

§ 115.

Estilo conciso, y abundante. La *concision* consiste en

Digitized by Google

expresar muchas ideas con pocas palabras. Depende, lo mismo que la precision, del pensamiento y del lenguaje (§ 105). No debe confundirse el estilo conciso con el sencillo, ni con el cortado, ni con el sentencioso.

La *abundancia (copia dicendi)* es en ciertas ocasiones indispensable para la claridad, porque los oradores concisos y profundos no están al alcance de todo el mundo. Los pensamientos profundos y el estilo conciso, fiando en la capacidad del lector, dejan que éste penetre y adivine por sí mismo lo mucho que se calla; y muchas veces es necesario decirlo todo.

§ 116.

Estilo enérgico. Se llama *enérgico* ó *nervioso* el estilo cuando produce en el ánimo una impresion viva y fuerte, de tal modo, que parece que los conceptos han de quedar esculpidos para siempre en la memoria. Si las ideas pasan y se desvanecen sin apenas fijar nuestra atencion y sin dejar en el ánimo ninguna impresion buena ni mala, el estilo se llama *flojo, débil, lánguido, soporífero.*

La *imaginacion*, haciendo visibles los objetos, haciéndolos palpables, es una de las causas más poderosas de la energía del pensamiento; por esta razon imprimen tan varonil robustez en el estilo los epítetos, los tropos de palabra, algunos de los de sentencia, sobre todo la hipérbole, y finalmente las figuras pintorescas. Y como el que concibe con energía toma un vivo interés por el objeto, y siente y habla con ardor y eficacia, todas las *figuras patéticas*, especialmente la interrogacion y la apóstrofe, pueden comunicar vigor al raciocinio y nervio á la expresion.

Influye en la energía la *estructura del lenguaje*. La conjuncion, la disjuncion, la repeticion, la elipse y el pleonasmo y sobre todo la construccion de la frase la realzan extraordinariamente. Para conocer cuanto influye la acertada *colocacion* de las palabras, inviértase el órden de una frase ó de una

Digitized by Google

cláusula bien construida, y se verá como pierde la mayor parte de su vigor. Todo el arte consiste en hacer resaltar lo más importante, en oscurecer lo accesorio, en cercenar lo inútil, en manifestar la relacion de unas ideas con otras, y en aumentar gradualmente el interés. Añádase á todo esto el efecto de la armonía imitativa, que por medio de los sonidos ásperos y fuertes, de las cláusulas breves y cortadas y del acento, puede contribuir tan directamente al nervio de la expresion.

Finalmente, la *concision*, concentrando toda la fuerza del pensamiento como en un punto, acrecienta de tal suerte el vigor de la elocucion, que muchos confunden el estilo nervioso con el estilo conciso y cortado. No obstante, la energía se compadece muy bien con cierto grado de amplificacion, y muchas veces nace la fuerza del discurso de la misma *abundancia* de la expresion.

§ 117.

Estilo vivo y vehemente. La *viveza* y la *vehemencia* del estilo nacen ambas de la sensibilidad. Se llaman *vivos* los pensamientos, los afectos y el estilo en general cuando están penetrados de un calor suave que les comunica animacion y movimiento. La vehemencia manifiesta cierto exceso de vida. Es *vehemente* el estilo cuando al impulso de la pasion se agolpan y precipitan con rapidez y como tumultuosamente las ideas y las palabras. El estilo vehemente debe ser enérgico y cortado.

La viveza y vehemencia del estilo, cuando guardan consonancia con la materia del discurso, hacen más interesante la elocucion: la primera, produciendo una emocion agradable y blanda; y la segunda agitando fuertemente los ánimos, y arrastrando las voluntades por medio del triunfo de las pasiones. Pero en asuntos que exijan frialdad y calma, la viveza puede convertirse en afectacion, y la vehemencia en desapacible y fastidioso tono declamatorio.

Digitized by Google

Se dá el nombre de *patético* en general al estilo en que predomina la mocion de afectos, ya dulces y sosegados, ya enérgicos y fogosos. La suavidad y ternura del estilo, purificadas en la dulce llama de la piedad y de la caridad cristiana, reciben en materias religiosas el nombre de *uncion*.

§ 118.

Estilo sencillo, y elegante. La *sencillez* excluye todo lo que tiene visos de ornato. El estilo sencillo contentándose con la claridad y correccion, no solamente prescinde de los adornos brillantes y movimientos apasionados, sino tambien del elegante artificio en la colocacion y armonía de las palabras. Para que el estilo sencillo pueda interesarnos, es preciso que el fondo de la obra tenga mucha importancia propia. Es uno de los estilos más difíciles, porque deja al descubierto los menores lunares del pensamiento y de la diccion, y degenera fácilmente en árido, áspero y pesado.

Es *elegante* el estilo cuando embellecido con las galas de la imaginacion, recrea dulcemente con la armoniosa coordinacion de las palabras. El estilo *florido* y *brillante* suponen cierta profusion en los adornos. La verdadera elegancia hermana el ornato con la sencillez.

En la elegancia van comprendidas la *belleza*, la *gracia*, la *finura* y la *delicadeza* de los pensamientos, imágenes ó afectos. Los pensamientos, imágenes y afectos *bellos* producen en el ánimo una impresion placentera, sosegada, no inconciliable con la ternura ni con la tristeza (§ 3). La *gracia* que es por decirlo así la belleza del movimiento, comunica al labio una apacible y grata sonrisa. La *finura*, descubriendo como la agudeza de ingenio relaciones distantes entre los objetos, presenta medio oculto el pensamiento, pero de modo que el lector lo penetre con facilidad. La *delicadeza* es la finura del sentimiento. Pero la finura y sobre todo la delicadeza son incompatibles con todo lo rebuscado y que descubra falta de espon-

Digitized by Google

tancidad, y este es el punto en que más se diferencian de la agudeza de ingenio (§ 110).

§ 119.

Estilo pomposo y sublime. Cuando en los adornos de la elocucion encontramos unida á la brillantez la grandeza, cuando con lo espléndido de las imágenes y de la elevacion del pensamiento corresponden la entonacion de la frase y la rotundidad del período, el estilo se llama *pomposo*, *magnífico*, *majestuoso*, *altísono*.

No debe confundirse el estilo *pomposo* con el *elevado* que prefiere la gravedad á la brillantez, y mucho ménos con el *sublime* que se hermana mejor con la concision, con la sencillez, con la frase cortada, que con el lujo de imágenes y la rotundidad del período La *sublimidad* propiamente dicha es una cualidad de determinados pensamientos, afectos ó imágenes, situaciones, cuadros, carácteres, etc., de ciertos rasgos aislados, que dispiertan en el alma la idea de lo infinito, más bien que una cualidad general del estilo.

§ 120.

La *sublimidad de las imágenes* procede de su grande extension, y por esto excita en nuestra alma la idea de lo infinito. La oscuridad aumenta la sublimidad de los objetos, porque borrando sus límites, los engrandece, y dá lugar á que la imaginacion supla lo que no puede percibirse por medio de los sentidos.

La *sublimidad de los afectos* pertenece al órden moral. Cuando sobreponiéndose el hombre á sus pasiones y á los intereses de la tierra, parece que tiende á romper los lazos que sujetan su libre arbitrio, al ver triunfantes la ley moral y la dignidad humana, experimenta el alma una conmocion más noble y más profunda que la que podrian causarnos los más grandiosos espectáculos de la naturaleza. Sócrates, Escévola,

Digitized by Google

Régulo, Guzman el Bueno, han conquistado la admiracion y el respeto de las generaciones con el esclarecido ejemplo de sus virtudes. Los Mártires, exclamando en medio de los tormentos: *Soy cristiano*, recuerdan el más sublime de los sacrificios, cumplido por la redencion de los hombres en la cumbre del Gólgotha.

La *sublimidad de los pensamientos* se refiere á un tercer órden de belleza: la belleza intelectual. Una gran verdad, un principio que entrañe ilimitadas consecuencias, todo pensamiento que revele la fuerza poderosa del genio, nos admira, nos conmueve. Arquímedes pidiendo un punto de apoyo para mover el universo, expresaba un pensamiento sublime. Y tambien Pascal, cuando hablaba de aquella esfera sin límites cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna.

El libro de Job está lleno de sublimidad, pero sobre todo las palabras que pronuncia el Señor desde un torbellino (cap. 38—41)

§ 121.

Estilo familiar, jocoso y humorístico. El estilo *familiar* supone llaneza y confianza con las personas á quienes nos dirigimos: es el estilo de la conversacion y de las cartas entre amigos. Nunca será *bajo*, ni demasiado *vulgar*. No debe confundirse con el estilo sencillo: el estilo familiar puede ser muy figurado, y carecer por lo tanto de sencillez. Por otra parte, el estilo sencillo puede ser grave, patético, elevado, y ninguna de estas cualidades es hermanable con la familiaridad.

En el estilo *jocoso* ó *burlesco* respira la alegría. El escritor festivo descubre la parte risible de las cosas del mundo, y nos hace participar de su buen humor. La agudeza de ingenio es cualidad preponderante en los escritores de esta especie. La incoherencia de las ideas, el contrasentido, la exageracion de las imágenes y sentimientos, y la misma discordancia de la

Digitized by Google

frase, cuando proviene de la intencion maliciosa y no de la ignorancia ó descuido del escritor, bastan á veces para desarrugar el ceño á las personas más graves y formales. El estilo festivo goza de más libertad todavía que el estilo poético, pues como sabemos que el escritor habla de burlas, consentimos de buen grado en permitirle que se entregue á los más extravagantes caprichos del ingenio. El estilo festivo se convierte fácilmente en *chocarrero*, *bufon* y *grosero*, siempre que empeñándose en hacer reir á toda costa, no acierta el escritor á encerrarse dentro de los límites de la honestidad y del buen gusto.

El estilo *humorístico* nace de la mezcla de lo poético con lo prosáico, de lo tierno y patético con lo mordaz é irónico, de lo terrible y sublime con lo festivo y ridículo. El estilo humorístico en que la personalidad del escritor se sobrepone á todo, es muchas veces el bello ideal de la extravagancia. Los alemanes é ingleses son los que más han sobresalido en este género. Larra en algunos de sus artículos y Espronceda en el *Diablo mundo* pagaron tributo á la moda de sus tiempos.

El estilo *satírico* no siempre es jocoso ni humorístico.

§ 122.

Ciceron y Quintiliano dividen el estilo en *sencillo* ó *ténue*, *medio* ó *templado*, y *grave* ó *sublime*. Esta division, tan generalmente adoptada en las escuelas, se funda en el grado de elevacion que imprime el tono en el estilo, y ha sido muy exactamente comparada con los tonos y claves de la música. El estilo *sencillo* se definió ya; el *medio* correspondia al que antes llamamos elegante y florido; y el nombre de *sublime* (*gravis*, *uber*, *copiosus*, *grandis*, *robus*, etc.) comprendia el *enérgico*, el vivo, el vehemente, el patético, el magnífico y el sublime propiamente dichos. Ciceron propone como ejemplo de estilo sencillo su oracion *Pro Cæcina*, como ejemplo de estilo templado la oracion *Pro lege Manilia*, y como ejemplo de

Digitized by Google

estilo sublime la que pronunció en defensa de Rabirio. Tanto Ciceron como Quintiliano sabian muy bien que en una obra de alguna extension se combinaban estos tres géneros de estilo, y que entre estos tipos fundamentales mediaban distintas é inapreciables gradaciones *(intervalla), como sucede en la rosa de los vientos.*

Tambien divide Quintiliano el estilo en *ático*, *asiático* y *rodio*. Dá el nombre de *ático* al correcto y limpio, que desecha todo lo vano y redundante; el de *asiático* al hinchado y copioso; y el de *rodio* al que no es tan conciso como el ático ni tan abundante como el asiático. Siguiendo el ejemplo de Ciceron, prefiere el estilo ático á los demás, y propone como principal modelo á Demóstenes.

Digitized by Google

PARTE SEGUNDA.

DE LOS DIVERSOS GENEROS

DE COMPOSICIONES LITERARIAS.

§ 123.

De todas las obras literarias, sólo entran de lleno en la esfera del arte las *poéticas*, y por esta causa tratarémos de ellas con preferencia. Las *morales* y las *científicas*, cuyo fin es extraño al arte, no pertenecen á la literatura sinó en lo que dice relacion á algunas partes secundarias y al estilo (§ 2).

Unas obras se destinan á la pronunciacion y tienen por objeto producir en un auditorio una impresion determinada, á veces momentánea (generalmente la persuasion); otras se componen para ser leidas con más ó ménos detenimiento y con reflexion más ó ménos profunda. Las primeras se llaman *oratorias* (*oraciones*, *discursos*, *disertaciones*, *arengas* etc.), las demás carecen de nombre genérico que las comprenda. Verémos además como algunas obras se *recitan* ó *leen*, y algunas, como el drama, se *representan*.

Digitized by Google

Finalmente, en unas obras el lenguaje está sujeto á períodos y frases musicales, á un ritmo rigorosamente determinado (versificacion), y en otras se desenvuelve con desahogada libertad, sin ajustarse más que de un modo vago á las leyes del ritmo y de la armonía. Las primeras se llaman *obras en verso*, las segundas *obras en prosa*.

En el *arte poética* tratarémos de las composiciones poéticas, y como estas son las que se escriben en verso, formará parte de esta seccion el *arte métrica* ó tratado de la versificacion. Seguirá al arte poética la *oratoria* ó tratado del discurso oratorio, y bajo el título de *obras doctrinales* comprenderémos las *históricas* y las *científicas y morales*.

Digitized by Google

SECCION PRIMERA.

ARTE POÉTICA.

LIBRO PRIMERO.

DE LA POESÍA EN GENERAL.

§ 124.

Poesía es la expresion de la *belleza ideal* por medio de la palabra sujeta á una forma artística.

La poesía no se circunscribe á *imitar* ni á *reproducir* la belleza real. La fantasía, exaltada por el sentimiento de lo bello, depurando y agrupando armónicamente los dispersos elementos de la belleza real, *compone tipos* de lo bello (trova, inventa, crea), y el poeta expresa por medio del lenguaje versificado estas ideales concepciones y los gratos afectos que llenan su pecho.

En la obra poética el fondo y la forma son tan inseparables como el alma y el cuerpo en el hombre; no obstante, por medio de la abstraccion podemos concebirlos y estudiarlos separadamente.

Digitized by Google

I. — DEL FONDO DE LA OBRA POÉTICA.

§ 125.

Todo cuanto cae bajo el dominio de la inteligencia humana, y pone en actividad la imaginacion y el sentimiento puede ser *asunto* de la poesía. Su campo es tan dilatado como el de la ciencia; pero así como la ciencia aspira á conocer la *verdad*, investigando las causas, efectos y leyes que gobiernan los séres, la poesía aspira á encarnar en una forma concebida por la imaginacion la celestial belleza que en ellos se refleja. La ciencia eleva el entendimiento hácia Dios, fuente eterna de lo verdadero; la poesía eleva el corazon al mismo Dios, manantial inagotable de lo bello.

§ 126.

Aunque el fin directo de la poesía no sea la investigacion de la verdad, la verdad debe constituir su fondo. Todos los críticos más eminentes y todas las escuelas han reconocido este principio: lo mismo Boileau cuando afirma que *no hay belleza sin verdad*, como los que dicen que la poesía es más verdadera que la realidad ó la historia,

Ficta voluptatis causa sint proxima veris.

Tampoco el fin directo de la poesía es moralizar, y sin embargo en el fondo de toda concepcion verdaderamente poética brilla la moral más pura. El poeta se limita á expresar lo bello, pero siendo la belleza el *resplandor de lo verdadero y de lo bueno* (§ 3), la buena poesía instruye y moraliza sin pretenderlo.

Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,
Lectorem delectando pariterque monendo.

§ 127.

La poesía presenta bajo formas concretas y sensibles lo ge-

Digitized by Google

neral y lo abstracto, y en esto se diferencia de la ciencia. Al propio tiempo idealiza lo material, haciéndolo más expresivo y convirtiéndolo en símbolo de lo inmaterial, y en esto se diferencia del concepto vulgar. La fantasía une con lazo misterioso lo espiritual y lo sensible.

Por esto la poesía, desdeñando el cálculo y procedimiento frio de la razon, debe nacer espontáneamente de la *intuicion* clara del genio, del amor intenso á lo bello, del *entusiasmo*, de aquel estado lleno de actividad en que el alma se encuentra en toda la plenitud de sus facultades y que se llama *inspiracion*. Al condecorar al poeta con los nombres de *vate*, *sacerdote*, al considerarlo como un mero intérprete de un númen superior, expresábase por medio de hermosas ficciones, un hecho psicológico, una verdad profunda.

Sin embargo, la reflexion dirige y modera el vuelo de la fantasía y los arranques del corazon.

§ 128.

Lo malo y lo feo, son admisibles en la obra poética como medios de contraste, de los cuales deberá usarse muy sobriamente y con mucha oportunidad. Sólo cuando inspiran cólera, horror ó tristeza pueden estar de acuerdo con el entusiasmo por lo bueno y lo bello y contribuir á realzarlo.

La ironía y la burla matan el entusiasmo.

§ 129.

La poesía debe ser nacional y popular en el buen sentido de la palabra. Reune estas condiciones cuando crece espontáneamente al calor de una inspiracion sincera, y generalmente las pierde, cuando nacida solamente del estudio y del artificio sigue paso á paso las huellas de poetas de otros países ó de otras épocas, ó cuando demasiado codiciosa de originalidad, rompe con la tradicion artística, incurriendo en la exageracion y en la extravagancia.

Digitized by Google

Los sentimientos generales del hombre, la religion, el amor á la patria, los vínculos de familia, las glorias nacionales han sido siempre las verdaderas fuentes de inspiracion. Estos sentimientos viven en el corazon de los pueblos, y cuando el poeta los interpreta de una manera clara, expresiva, llena de vida, resuenan sus cánticos en todos los corazones no corrompidos por el vicio.

§ 130.

Se ha dicho con razon que la poesía es el arte universal. Por medio de las imágenes, de la descripcion y de la narracion, ofrece al espíritu la idea de los objetos materiales, con ménos precision, pero con tanta viveza como la arquitectura, la escultura y la pintura. No puede presentar un conjunto de objetos que por yuxtaposicion en el espacio produzcan una impresion *simultánea;* mas puede presentarlos *sucesivamente* con toda la riqueza de sus pormenores, consiguiendo, sin embargo, que el alma perciba de un modo evidente la unidad del cuadro. Las artes plásticas deben concretarse á un momento dado; la poesía recorre el tiempo y describe el movimiento.

La poesía entra tambien en los dominios de la música, haciendo que nuestra imaginacion perciba (nombrando ó describiendo) las armonías y variados sonidos de la naturaleza, favoreciendo la transmision del sentimiento por medio de la armonía imitativa, y dando finalmente al sonido, elemento material del lenguaje, una forma musical.

II.—DE LA FORMA DE LA OBRA POÉTICA.

§ 131.

La poesía es un arte puramente intelectual: el espíritu se dirige directamente al espíritu por medio del lenguaje, sustituyendo formas ideales á las formas sensibles de las demás artes. El lenguaje no constituye los materiales de la poesía,

Digitized by Google

no equivale al mármol ó á los colores en la escultura ó en la pintura, ni al sonido en la música; no es más que *un simple medio de transmision*, un signo casi enteramente convencional, pero no un representante natural é inmediato de la idea. Este carácter *inmaterial* es el que esencialmente distingue á la poesía de las demás artes de lo bello.

El *plan* de la obra y la *elocucion* constituyen, digámoslo así, su forma interna, que hace resaltar el poeta, dando tambien una forma artística al lenguaje ó elemento exterior, por medio de la *versificacion*.

1.— *Plan*.

§ 132.

Una vez meditado bien el asunto, y reunidos los materiales que han de constituir la obra, debe procurarse que esta sea *íntegra*, que nada falte ni que nada sobre. *Hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor*.

El fin particular de la obra determina lo que en ella debe admitirse y lo que debe desecharse.

§ 133.

Es condicion esencial de toda obra poética la *unidad* en la *variedad*. Una série de pensamientos ó de hechos no enlazados por una idea general que los armonice, no podrán constituir jamás una verdadera obra artística. Pero no basta la unidad de pensamiento (§§ 1 y 2). La obra poética ha de formar un todo orgánico, en el cual, al propio tiempo que se distinga perfectamente cada una de las partes, se perciba tambien su conformidad y *armonía*. Es indispensable la unidad del sentimiento que ha de circular por toda la obra y vivificarla. La fantasía es el molde en que se funden y ligan los elementos que sugiere la memoria y el corazon es la llama que derrama el calor.

Digitized by Google

El método y la unidad no deben manifestarse en la obra poética como un producto de la razon y de las inflexibles leyes de la lógica, sino como una produccion libre y espontánea de la fantasía. De lo contrario la obra degeneraria en prosáica (§ 127).

§ 134.

Las partes secundarias, los más insignificantes pormenores, todo debe interesar vivamente en una obra poética, y ha de ponerse mucho cuidado en que *el interés vaya creciendo* desde el principio hasta el fin. A medida que el poeta se interna en el asunto, la fantasía y el corazon se enardecen y arrebatan. Por otra parte, el lector va siendo más exigente, y en una obra algo extensa la atencion requiere nuevos estímulos. Esta es la razon de que por regla general la introduccion de las obras debe ser modesta y tranquila, y el final vivo y animado.

Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem
Cogitat.....

2. — *Elocucion poética.*

§ 135.

Entendemos por *elocucion poética* el estilo propio y característico de la poesía (§ 113). La elocucion poética es una consecuencia natural del modo de concebir del poeta (§ 127), al propio tiempo que un producto del arte. «Se supone, dice Blair, el ánimo del poeta avivado por algun objeto interesante, que enciende su fantasía ó empeña su corazon, y de consiguiente comunica á su estilo una elevacion peculiar acomodada á sus ideas, y muy diferente del tono de expresion que es natural al hombre en su estado de alma ordinario.»

§ 136.

Lo que principalmente distingue la elocucion poética de la

Digitized by Google

prosáica son las *imágenes*. La prosa se contenta con trasmitir el pensamiento de una manera clara y general; la poesía lo individualiza, y se esfuerza en hacerlo visible. Por esta razon, el poeta describe á menudo, y emplea con frecuencia la comparacion, la alegoría, la personificacion, los tropos de palabra, principalmente la metáfora, la hipérbole, el epíteto, la perífrasis y todas las figuras que más ó ménos dependen de la fantasía. Pero ni las imágenes deben ser *postizas* ni debe aplaudirse la *profusion* muchas veces empalagosa con que las empleó Ovidio. Algunos de nuestros mejores poetas cayeron tambien en este defecto, que la escuela de Víctor Hugo ha llevado hasta el abuso. La imágen deslumbra, pero indiscretamente empleada, ahoga el sentimiento y ofusca ó materializa demasiado la idea.

Como la elocucion poética ha de estar animada por el *sentimiento* que conmueve dulcemente al poeta en presencia de lo bello, la mayor parte de las figuras patéticas se usan tambien mucho más en la poesía que en la prosa, especialmente el dialogismo y la apóstrofe, en las cuales tiene gran parte la imaginacion. Pero la pasion vehemente es más propia de la elocuencia que de la poesía; por cuyo motivo el abuso de las figuras patéticas comunica á la poesía un tono declamatorio impropio de la serenidad que debe dominar en las elevadas regiones del arte. En las mismas composiciones que se acercan más á la realidad, las pasiones más vivas se expresan de una manera ideal.

Las figuras *lógicas* quedan excluidas del lenguaje poético casi por completo. El poeta suprime muchas ideas intermedias, y principalmente las transiciones formales, así como las modificaciones que carezcan de importancia.

§ 137.

El *lenguaje* debe ser muy *conciso*, y en cuanto á la construccion mucho más libre que el de la prosa. La prosa castellana

Digitized by Google

no toleraria la libertad de hipérbaton que se nota en los tan bien cortados versos siguientes:

Estos, Fabio, ¡ay dolor! que ves ahora
Campos de soledad, mustio collado,
Fueron un tiempo Itálica famosa.

(Rioja.)

Esta mayor libertad en la colocacion de las palabras es natural consecuencia del aparente desórden con que la imaginacion asocia las ideas (§§ 86 y 133). Por otra parte la reclama tambien la artificiosa estructura de la versificacion. Nuestros poetas clásicos abusaron algunas veces de esta libertad, latinizando demasiado el lenguaje. Fray Luis de Leon es de los que más consiguieron librarse de este defecto.

La rapidez y concision del lenguaje poético no se hermanan muy bien con la forma *periódica*, antes prefieren la frase *breve* y *cortada*. Pero en cambio, en las estrofas líricas sobre todo, se corta muchas veces la cláusula de una manera simétrica y se repiten con elegante artificio, ciertas palabras ó frases, v. g.:

Filis un tiempo mi dolor sabia;
Filis un tiempo mi dolor lloraba:
Quísome un tiempo; mas agora temo,
Temo sus iras.
Así los dioses con amor paterno,
Así los cielos con amor benigno,
Nieguen al tiempo que feliz volares
Nieve á la tierra.

Todas las figuras de diccion se emplean con más frecuencia en la poesía que en la prosa.

Algunas veces el corte simétrico de la frase responde con regularidad á la repeticion ó antítesis del pensamiento, y esto es lo que se ha llamado *paralelismo*. En la Sagrada Escritura se encuentra reproducido con mucha frecuencia, tal como se ve en el ejemplo siguiente:

Digitized by Google

EJEMPLO.

Circumdederunt me dolores mortis:—et torrentes iniquitatis conturbaverunt me.

Dolores inferni circumdederunt me:—præoccupaverunt me laquei mortis.

(PSALM. XVII, 5 y 6.)

Meliora sunt vulnera diligentis;—quam fraudulenta oscula odientis.

Anima saturata calcabit savum;—et anima esuriens etiam amarum pro dulci sumet.

(PROV. XXVII, 6 y 7.)

§ 138.

Por *licencia poética*, ya por via de ornato, ya por las exigencias del metro, se han consentido y han quedado sancionadas por el uso ciertas infracciones de las reglas de concordancia y régimen, como se comprueba con los siguientes ejemplos:

Artículo femenino por el masculino.

Semeja y su fragancia,
La aroma más subida.

(MELENDEZ.)

Supresion del artículo.

Los surcos se vuelven
Sepulcro á tiranos.

(ARRIAZA.)

Alteraciones en el régimen.

Una en medio las aguas.

(MELENDEZ.)

Viéronte y *te* temblaron.....
Ese tu Salvador *que* suspiramos.....
Hasta dentro *en* palacio, en los reales.....

(CARVAJAL.)

Y *en* impíos é inocentes ejercicios
Santificas tu ocio.....
Y el alma henchida *en* celestial consuelo.....

(JOVELLANOS.)

Digitized by Google

Y sus mármoles abre *á* recibirme.....
Y cuando mi patria logre
La felicidad que espera,
Su nuevo Augusto hallará
Marones que le *celebran*.

(MORATIN.)

§ 139.

Ultimamente, el uso ha consagrado para la poesía muchísimas *voces* que serian un defecto en la prosa, permitiendo por licencia poética suma libertad en el uso de los arcaismos y neologismos, así como ciertas alteraciones en la ortografía de las palabras, y por otro lado excluye como indignas ó prosáicas muchas voces del lenguaje familiar y las técnicas.

Las voces *riente*, *almo*, *concento*, *undisono*, *flamígero*, *do*, *veloce*, *pece*, *amarilleza*, *corónica*, etc, tan usadas en poesía, adolecerian de afectacion en la prosa, por muy elevado que fuese el estilo. Al contrario, muchísimas voces del lenguaje familiar son indignas de la poesía. En opinion del Sr. Martinez de la Rosa, la voz *pelo* deslucc los siguientes versos de Rioja:

Ornato, lustre y vida
Del más hermoso *pelo*,
Que corona nevada y tersa frente.

EJEMPLOS DE LICENCIAS POÉTICAS.

Arcaismos.

De la inmortal corona que te *atiende*.

(JOVELLANOS.)

Y avaro el sol se niega á su *hemisfero*.

(FORNER.)

Y dél hablando *estó*.

(MELENDEZ.)

Latinismos.

Y las aves *alígeras* del cielo.

(ERCILLA.)

Digitized by Google

Y á *velar* tus encantos vencedores
Bajen en crespas ondas tus cabellos.
(QUINTANA.)

Neologismos.

Murmullante te afanas.
(MELENDEZ.)

Los dorados *undívagos* cabellos.
(MORATIN.)

Alteraciones ortográficas.

Al fin, de un *infelice*
El cielo hubo piedad.
(MELENDEZ.)

Y se juzga seguro en su *altiveza*.
(SAAVEDRA.)

Entonce el pecho generoso herido.....
Orden, belleza, *variedá* extremada.....
(MELENDEZ.)

Hierven *hora* en mi pecho.....
Por su *nudez* de frio.....
(ID.)

Rastrando van por las desiertas calles.
(M. DE LA ROSA.)

Un valor tan *insine*.....
(HERRERA.)

De *espírtus* que dichosa.....
(MELENDEZ.)

El diccionario poético, sujeto á los caprichos del uso, *varia* notablemente, segun el gusto de la época. No conviene *limitarle* demasiado, porque además de empobrecerle, se debilita, por el mucho abuso que necesariamente debe hacerse de la perífrasis, de la metáfora y de la expresion indirecta en general. Pero tampoco debe pretenderse *confundirle* con el de la prosa, y ménos con el de la prosa familiar.

Herrera se lamentaba en sus tiempos de la estrechez en que se habia encerrado el lenguaje poético, é hizo nobles esfuerzos

Digitized by Google

para enriquecerle y comunicarle energía. En nuestros dias se ha manifestado la tendencia contraria de confundir, bajo el pretexto de una mal entendida naturalidad, el lenguaje de la poesía con el de la prosa.

3. — *Versificacion.*

§ 140.

La *versificacion*, dando al sonido, elemento exterior de la poesía, una forma artística, realza, como se dijo, la belleza de la forma interna y de la elocucion. La versificacion sujeta el lenguaje á un ritmo regular; distribuye las palabras en frases de una medida determinada, llamadas *versos*, y agrupando simétricamente los versos, forma períodos musicales, llamados *estrofas* ó *combinaciones métricas*.

Como la obra artística exige la mayor perfeccion posible en todo lo que dice relacion con la forma, puede considerarse la versificacion, sino como absolutamente esencial en la poesía, á lo ménos como su lenguaje más propio y su *exterior distintivo*. A medida que el sentimiento nos domina, la voz toma una entonacion musical muy marcada y la frase tiende á la regularidad del ritmo.

El lenguaje versificado nos abstrae más fácilmente del lenguaje vulgar, halaga el oido, y poniendo en relieve las palabras más importantes por medio de los acentos, las pausas y la rima, consintiendo mayor libertad de hipérbaton y elipse, y dando á la armonía imitativa un valor que no tiene en la prosa, comunica al estilo nobleza, energía y muchas veces claridad. En una palabra, aumenta considerablemente la fuerza expresiva del lenguaje.

El estudio de la versificacion es objeto del *arte métrica* que enseña á conocer la *estructura del verso*, sus *distintas especies*, y sus *combinaciones*.

Digitized by Google

A) — *Estructura del verso.*

§ 141.

Verso (metro, pié ó bordon) es una frase melodiosa sujeta á una medida determinada.

Medir un verso significa, como suena la palabra, examinar si tiene ó no la extension ó la *constancia* debida, ver si *consta* ó no consta.

En las lenguas griega y latina se media el verso contando el número de *piés* ó compases; en castellano se mide contando el número de sílabas y observando además ciertas reglas con respecto al acento, que es otro elemento esencial de nuestro sistema de versificacion.

El *número de sílabas* se cuenta por el de vocales, exceptuando los casos de diptongo y triptongo en que las dos ó tres vocales forman una sola sílaba.

Cuando una palabra del verso termina en vocal y la palabra siguiente principia con vocal, las dos vocales se confunden como formando un diptongo, y tienen por lo tanto el valor de una sola sílaba. En este caso se dice que se comete una *elision* ó *sinalefa*.

Influye tambien en la medida del verso la colocacion del *acento final*, que carga indispensablemente sobre la penúltima sílaba; puesto que si la última palabra del verso es aguda la sílaba acentuada vale por dos, y si la última palabra es esdrújula las dos últimas sílabas valen por una sola.

Algunas veces no se comete la sinalefa, y otras se comete doble. Tambien por licencia poética se disuelven los diptongos *(diéresis)* ó se forman diptongos de dos sílabas distintas *(sinéresis ó contraccion)*.

En los siguientes versos se verán prácticamente demostradas las precedentes definiciones y reglas.

Digitized by Google

Sinalefa.

Con el suave can*to en*terneciese.....
Pues*ta en* silencio *y en* temor la tierra.....
Busca pues el sosiego dul*ce y* caro.....

Supresion de sinalefa.

Si antes la muerte me fuera ya dada,
Cerrara mi hijo con estas sus manos.....

Sinalefa doble.

Si á un ruin miserable
Inés se hace afable.....

Que despertan*do á* Elisa ví á mi lado.....
Yo ata*do á un* triste cargo.....

Acento final.

¡Te vas, mi dulce amigo,
La luz huyendo al dia!
¡Te vas, y no conmigo!
¡Y de la tumba fria
En el estrecho límite
Mudo tu cuerpo está!

Sinéresis.

Im*pio* honor de los dioses, cuya afrenta.....
Fuerza de tu beldad se*ria* cantada.....

Diéresis.

Del Tórmes cuya voz armonïosa.

B) — *De las distintas especies de versos.*

§ 142.

Los versos castellanos denomínanse *agudos*, *llanos* ó *esdrú-*

Digitized by Google

julos, segun que la diccion con que terminan tenga acento en la última, en la penúltima ó en la antepenúltima sílaba.

Llámanse *intercisos* ó *bipartitos* los que por medio de una *cesura* ó pausa en el centro se dividen en dos partes iguales á las que se dá el nombre de *hemistiquios*.

En el Parnaso castellano encuéntranse versos de dos hasta catorce sílabas; pero los *bisílabos* y *trisílabos*, y casi lo mismo puede decirse de los de *cuatro sílabas*, no merecen el nombre de versos, porque no llegan á constituir frase ni melodía. Vémosles siempre mezclados con otros versos mayores, y por esta razon se denominan con mucha propiedad *quebrados* ó *piés quebrados*, nombre extensivo tambien á los de *cinco sílabas*.

Los de *seis sílabas* se llaman *de redondilla menor*; los de siete *(eptasílabos) endechas*, y los de ocho *(octosílabos) de redondilla mayor*. A todos indistintamente se les designa tambien con los nombres de *versos de arte comun*, de *arte menor*, y de *redondillos*.

En todos estos versos no hay necesidad de colocar el acento en ninguna sílaba determinada; pero en los de cuatro y cinco sílabas suena muy bien en la primera, en los de seis en la segunda, en los de siete en la segunda y cuarta, y en los de ocho en la tercera y tambien en la segunda y cuarta.

Versos de cuatro, tres y dos sílabas.

Y vió luego
Una llama
Que se inflama,
Y murió;
Y perdido,
Oyó el eco
De un gemido
Que espiró.

Tal, dulce
Suspira
La lira
Que hirió
En blando
Concento
Del viento
La voz,
Leve,
Breve
Són.

(Espronceda.)

Digitized by Google

Versos de cinco sílabas.

Nunca un pelmazo
Llega á entender
Lo que no cuadra
Con su interés.
Quise cansarle,
Me equivoqué.

Sigo mi trote,
Sigue tambien;
Suelto de lengua,
Agil de piés;
Siempre á la oreja
Como un lebrel.

(MOR.)

Versos de seis sílabas.

En un verde prado
De rosas é flores,
Guardando ganado
Con otros pastores,
La ví tan fermosa,
Que apenas creyera
Que fuese vaquera
De la Finojosa.

(M. DE SANT.)

Parad, airecillos,
No inquietos voleis,
Que en plácido sueño
Reposa mi bien.
Parad, y de rosas
Tejedme un dosel,
Do del sol se guarde
La flor del Zurguén.

(MEL.)

Versos de siete sílabas.

¿No ves cómo las gracias
De rosas mil se llenan?
¿No ves cómo las ondas
Del ancho mar quietas
Aflojan los furores,
Y amigas se serenan?
. . . . . .

La vega pare gramas,
La oliva flores echa,
Las cepas se coronan
De pámpanos que engendran,
Y de bullentes hojas
Los campos y alamedas.

(VILLEGAS.)

Versos de ocho sílabas.

Non es de sesudos homes
Ni de infanzones de pro
Facer denuesto á un fidalgo,
Que es tenudo más que vos;
Non los fuertes barraganes
De vuestro ardid tan feroz

Prueban en homes ancianos
El su juvenil furor;
No son buenas fechorías
Que los homes de Leon
Fieran en el rostro á un viejo,
Y no el pecho á un infanzon.

(ANÓNIMO.)

§ 143.

En los primeros tiempos de nuestra poesía, hasta que Garcilaso y su escuela lograron generalizar el endecasílabo, el ver-

Digitized by Google

so de *catorce sílabas* y el de *doce* fueron destinados á sustituir en cierto modo el hexámetro latino. Ni el uno ni el otro constituyen en rigor nuevos versos, sino *versos compuestos* de dos de siete sílabas, ó de dos redondillos menores. Por esta razon, el final del primer hemistiquio está sujeto á las mismas condiciones del final de verso, tanto por lo que respecta á la colocacion del acento, como por lo que dice relacion con la sinalefa. El de catorce sílabas se llama tambien verso de *Berceo, francés, alejandrino*, y Nicolás Antonio lo llamó con propiedad *endecha doble:* el de doce sílabas se llama *verso de arte mayor*.

Versos de catorce sílabas.

Daban olor sobeio-las flores bien olientes,
Refrescaban en ome-las caras e las mientes,
Manaban cada canto-fuentes claras corrientes,
En verano bien frias-en yvierno calientes.
Avie hy grand abondo-de buenas arboledas,
Milgranos e figueras,-peros e manzanedas,
E muchas otras frutas-de diversas monedas;
Ma non avie ningunas-podridas nin acedas.

(G. DE BERCEO.)

Conozco de tus pasos-las invisibles huellas
Del repentino trueno-en el crujiente són,
Las chispas de tu carro-conozco en las centellas,
Tu aliento en el rugido-del rápido Aquilon.
¡Quién ante tí parece?-Quién es en tu presencia
Más que una arista seca-que el aire va á romper?
Tus ojos son el dia;-tu soplo es la existencia,
Tu alfombra el firmamento;-la eternidad tu ser.
Palomas de los valles,-prestadme vuestro arrullo;
Prestadme, claras fuentes,-vuestro gentil rumor:
Prestadme, amenos bosques,-vuestro feliz murmullo,
Y cantaré á par vuestro-la gloria del Señor.

(ZORRILLA.)

Versos de doce sílabas.

El cuerpo en las andas-sangriento, tendido,
De aquel que criara-con tanto desvelo.

(J. DE MENA.)

Digitized by Google

Tendiendo la lumbre-yo fuy disçerniendo
Unas ricas andas-é lecho guarnido,
De filo de Arabia-labrado é texido;
É nueve donçellas-en torno plañendo.
Los cabellos sueltos,-las façes rompiendo,
Así como fijas-de padre muy caro,
Diçiendo: «¡Cuytadas!...-ya nuestro reparo
Del todo á pedaços-va desfalleçiendo.»

(M. DE SANTILLANA.)

De pompa ceñida-bajó del Olimpo
La diosa que en fuego-mi labio encendió;
Sus ojos azules-de azul de los cielos,
Su rubio cabello-de rayos del sol.

(M. DE LA ROSA.)

§ 144.

El verso *endecasílabo*, llamado tambien *italiano*, *heróico*, *verso largo*, *verso de soneto*, debe tener acentuada la sexta sílaba, y en defecto de ésta, la cuarta y octava juntamente. Conocido y usado en España desde los tiempos más antiguos, no se generalizó hasta que Boscan le tomó de los italianos, y Garcilaso le acreditó, ofreciendo de él muestras acabadas y perfectas.

Cuando en el endecasílabo, además de acentuarse las sílabas cuarta y octava se comete con regularidad una pausa ó cesura despues de la quinta, resulta el verso llamado *sáfico*, que á decir verdad suena en el oido como los que con el mismo nombre son conocidos en la versificacion latina. Más que un endecasílabo propiamente dicho, es un verso compuesto de uno de cinco sílabas y otro de seis.

Con más razon deben considerarse como versos compuestos de uno de cinco y otro de seis, los que tienen acentuada la cuarta y séptima, con pausa obligatoria despues de la quinta. No conocemos más versos castellanos de esta especie, que los que nos ofrece D. Leandro Moratin.

Digitized by Google

Versos endecasílabos.

¡Ves el furor del animoso viento
Embravecido en la fragosa sierra,
Que los antiguos robles ciento á ciento
Y los pinos altísimos atierra,
Y de tanto destrozo aun no contento
Al espantoso mar mueve la guerra?
Pequeña es èstà furia, comparada
A la de Filis con Alcino airada.

(G. DE LA VEGA.)

Dulce vecino-de la verde selva,
Huésped eterno-del abril florido,
Vital aliento-de la madre Vénus,
Céfiro blando.

(VILLEGAS.)

Suban al cerco-de Olimpo luciente
Eco doliente,-lamentos y voces:
Lleguen velóces-al trono de Dios.

(L. MOR.)

§ 145.

Muy poco usados por nuestros poetas han sido los versos de *diez* sílabas, y ménos los de *nueve* y los de *trece*: ni siquiera se hace mérito de ellos en la mayor parte de las métricas castellanas. Los primeros son muy armoniosos; mas no puede afirmarse lo mismo de los de nueve y trece sílabas, á juzgar por los pocos modelos que hasta ahora poseemos.

Dos formas presenta el verso de diez sílabas: una que consiste en la reunion de dos versos de cinco, y otra en que, sin dividirse el verso, presenta siempre acentuadas las sílabas tercera y sexta.

En cuanto á los de nueve y trece sílabas, apenas pueden citarse otros más que los de Iriarte. Y aun se notará que los llamados de trece son más bien de catorce, por ser agudo el final del primer hemistiquio, ó por no cometerse la sinalefa en el caso de ser llano. Los de nueve están destituidos de fluidez.

Digitized by Google

Versos de diez sílabas.

¡Quieres decirme,-zagal garrido,
Si en este valle,-naciendo el sol,
Viste á la hermosa-Dórida mia,
Que fatigado-buscando voy?
(L. Mor.)

Ocho veces la cándida luna
Renovó de su faz los albores,
Cada vez contra riesgos mayores,
Ocho veces los vió combatir.
(Beña.)

Versos de nueve sílabas.

Si querer entender de todo
Es ridícula presuncion,
Servir sólo para una cosa
Suele ser falta no menor.
(T. Iriarte.)

Versos de trece sílabas.

En una catedral una campana habia
Que solo se tocaba algun solemne dia.
Con el más recio són, con pausado compás
Cuatro golpes ó tres solia dar no más.
Por esto, y ser mayor de la ordinaria marca,
Celebrada fué siempre en toda la comarca.
(Id.)

c)—*De las combinaciones métricas.*

§ 146.

Los versos se enlazan y combinan de mil maneras distintas, ya empleándose solos los de una misma especie, ya formando ciertos grupos ó períodos musicales, de los cuales unos llevan el nombre general de *estrofas* (tambien *estancias* y *coplas* en

Digitized by Google

castellano), y otros poseen denominaciones especiales. Con las expresiones generales *metro* ó *combinacion métrica* se designan estas distintas maneras de enlazar los versos.

Pueden definirse las *estrofas:* «grupos análogos de versos, en que están divididas ciertas composiciones en verso.» Esta analogía se funda en el *número* y *especies* de versos de que consta la estrofa, y en el *órden* con que están colocados. En castellano hay que atender á otro elemento que es la *rima.*

§ 147.

Entendemos por *rima* la igualdad ó semejanza en la terminacion de dos ó más dicciones. Cuando desde la vocal acentuada inclusive son iguales todas las letras, la rima se llama *perfecta* ó *consonancia*; cuando las vocales son las mismas, pero distintas las consonantes, la rima es imperfecta, y se llama *asonancia.*

Son consonantes las palabras *flor, amor, resplandor; viento, lamento, firmamento; análogo, catálogo, decálogo.* Son asonantes *mar, volcan, vendaval; nube, perfume, pesadumbre; lábaro, relámpago, contemplábalo.*

Gran parte de la armonía de una composicion poética dependerá por consiguiente del acertado uso de la rima; y á pesar de que tambien en este punto la mejor y tal vez la única regla es el buen oido y un verdadero instinto poético, no será inútil tener presentes las siguientes observaciones:

1.ª No se prodigarán los consonantes muy vulgares, porque suponen falta de habilidad en el poeta y vulgarizan el lenguaje; pero tampoco se buscarán los muy raros y de sonido áspero, por no incurrir en la falta de armonía ó en la afectacion. Estos últimos, sin embargo, producen muy buen efecto en las composiciones festivas.

2.ª En las últimas palabras del verso debe buscarse no solamente la sonoridad, sino tambien la importancia ideológica. Por esta razon deben evitarse los monosílabos en general, las

Digitized by Google

partículas, los pronombres, los adjetivos (sobre todo cuando sigue al otro verso el sustantivo), á ménos que alguna de estas palabras por circunstancias dadas fuese la más importante de la oracion.

3.ª No se emplearán seguidos más de tres versos consonantes, y excepto en algunas estancias líricas nunca se emplean más de dos.

4.ª Como debe buscarse toda la variedad posible en los consonantes, no se emplearán más de cuatro versos que concierten, aun cuando estén interpolados con ellos otros versos de consonante distinto, ni pueden repetirse los mismos consonantes en un poema, sin mediar el suficiente espacio para que quede borrada la impresion anterior.

Consecuencia de esta regla es tambien el que no asuenen entre sí los diversos consonantes, que se presentan enlazados en una misma combinacion métrica.

En cuanto al uso de la rima imperfecta, sólo debe notarse:

1.° Que excepto en algun metro, de no mucha importancia, de nuestra poesía popular, no se emplea más que un solo asonante en una misma composicion.

2.° En los poemas en asonantes, la rima perfecta es un defecto.

Metros en que se emplea el consonante.

§ 148.

Pareado. Consta de dos versos consonantes, por regla general endecasílabos. El *pareado* ó *pareja* en composiciones de mucha extension es monótono

A la ninfa del Turia, hermosa y bella,
Mi imágen doy y el corazon con ella.
(Mor.)

Aquí yacen dos maestrantes.....
Ocupados como antes.
(M. de la Rosa)

Digitized by Google

Terceto. Consta de tres versos endecasílabos consonando el primero con el tercero, y como casi siempre se emplea en composiciones de alguna extension, se entrelazan los consonantes de modo que no quede ningun verso libre. El segundo verso del primer terceto concierta con los versos primero y tercero del segundo terceto, y así sucesivamente, terminándose con un cuarteto. Cuando una composicion consta de un solo terceto no consuenan más que dos versos, debiendo quedar necesariamente libre el otro, que unas veces es el segundo, y otras el primero. Cuando los versos son redondillos se llama la combinacion métrica *tercerilla*.

Pasáronse las flores del verano,
El otoño pasó con sus racimos,
Pasó el invierno con sus nieves cano,
Las hojas que en las altas selvas vimos
Cayeron, y nosotros á porfía
En nuestro engaño inmóviles vivimos.
Temamos al Señor que nos envia
Las espigas del año y la hartura,
Y la temprana pluvia y la tardía.
. . . . . .
¿Y no serán siquiera tan osadas
Las opuestas acciones, si las miro,
De más ilustres genios ayudadas?
Ya, dulce amigo, huyo y me retiro
De cuanto simple amé; rompí los lazos;
Ven y verás al alto fin que aspiro,
Antes que el tiempo muera en nuestros brazos.

(Rioja.)

Aquí enterraron de balde
Por no hallarle una peseta...
No sigas; era poeta.

(M. de la Rosa.)

Cuarteto. El *cuarteto* ó *cuartete* consta de cuatro versos endecasílabos, que conciertan, bien los dos de los extremos y los dos del medio, bien alternativamente, á saber: el primero

Digitized by Google

con el tercero y el segundo con el cuarto, en cuyo último caso se llama *serventesio*.

Aquí yacen de Cárlos los despojos:
La parte principal volvióse al cielo,
Con ella fué el valor; quedóle al suelo
Miedo en el corazon, llanto en los ojos.
(Fr. L. de Leon.)

Tú diste luz al vasto firmamento,
Su asiento al mundo, su lindero al mar;
Su trono al sol, sus alas diste al viento,
Los cielos ves bajo tus piés rodar.
(M. de la Rosa.)

Cuarteta. La *cuarteta*, *cuartilla* ó *redondilla* consta de cuatro versos octosílabos, y admite las dos combinaciones de consonantes del cuarteto.

Pésares, gran priesa os dais;
Dadme espacio que me queje
Hasta que este cuerpo deje
Libre el alma donde estais.
(D. H. de Mendoza.)

Por la celeste venganza
Quedé en mármol convertida;
Pero el arte tanto alcanza,
Que en el mármol me dió vida.
(M. de la Rosa.)

Quintilla. Consta de cinco versos octosílabos, tres de los cuales hacen consonancia entre sí, y los dos restantes tambien conciertan, pero con rima distinta de los primeros. En cuanto á la combinacion de las rimas, no colocando seguidos tres versos con el mismo consonante, el poeta es libre de adoptar la que guste; pero las más usadas son las dos que siguen:

Ven conmigo al bosque ameno,
Y al apacible sombrío
De olorosas flores lleno,
Do en el dia más sereno
No es enojoso el estío.

Digitized by Google

Si el agua te es placentera,
Hay allí fuente tan bella,
Que para ser la primera
Entre todas, sólo espera
Que tú te laves en ella.

(Gil Polo.)

Añafiles y atabales
Con militar armonía,
Hicieron salva y señales
De mostrar su valentía
Los moros más principales.

(N. Moratin.)

Sexta rima. Este metro no es mas que la octava sin sus dos primeros versos. No es muy usado en nuestra poesía. Don Nicolás Moratin lo empleó en el poema sobre la caza, del cual hemos tomado el siguiente ejemplo:

Mas no les falta con quietud segura
De varios bienes rica y sana vida,
Los anchos campos, lagos de agua pura,
La cueva, la floresta divertida,
Las presas, el balar de los ganados,
Los apacibles sueños no inquietados.

Octava real. Llámase tambien *octava heróica, octava rima*, y consta de ocho endecasílabos, alternando dos consonantes en los seis versos primeros, y concertando entre sí los dos últimos.

Los blancos rostros, más que flores bellos,
Eran de crudos puños ofendidos,
Y manojos dorados de cabellos
Andaban por los suelos esparcidos;
Vieran pechos de nieve y tersos cuellos
De sangre y vivas lágrimas teñidos,
Y rotos por mil partes y arrojados
Ricos vestidos, joyas y tocados.

(Ercilla.)

Copla de arte mayor. Consta de ocho versos de arte ma-

Digitized by Google

yor, concertando el 1.° con el 4.°, 5.° y 8.°, el 2.° con el 3.°, y el 6.° con el 7.°

A vos, el apuesto complido garzon,
Asmándovos grato la péñola mia,
Vos faz omildosa la su cortesía
Con metros polidos vulgares en són;
Cá non era suyo latino sermon
Trobar, é con ese decirvos loores:
Calonges é prestes, que son sabidores,
La parla vos fablen de Tulio y Maron.

(L. MORATIN.)

DÉCIMA. Los diez versos de la *décima* ó *espinela* son octosílabos, y los consonantes se combinan de varios modos. La primera combinacion es la más usada.

Cuentan de un sábio que un dia
Tan pobre y mísero estaba,
Que sólo se sustentaba
De unas yerbas que cogia.
¡Habrá otro (entre sí decia)
Más pobre y triste que yo?
Y cuando el rostro volvió
Halló la respuesta, viendo
Que iba otro sábio cogiendo
Las hojas que él arrojó.

(CALDERON.)

Aquí la envidia y mentira
Me tuvieron encerrado.
Dichoso el humilde estado
Del sábio que se retira
De aqueste mundo malvado:
Y con pobre mesa y casa
En el campo deleitoso
Con solo Dios se compasa,
Y á solas su vida pasa,
Ni envidiado, ni envidioso.

(FR. L. DE LEON.)

SONETO. Consta de catorce versos endecasílabos, distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos: en los ocho primeros ver-

Digitized by Google

sos no se emplean más que dos consonantes distintos, pues concierta el primer verso con el 4.°, 5.° y 8.°, y el 2.° con el 3.°, 6.° y 7.° En los tercetos se combinan dos ó tres consonantes de varios modos.

Un soneto me manda hacer Violante,
Yo en mi vida me he visto en tal aprieto.
Catorce versos dicen que es soneto:
Burla burlando van los tres delante.
Yo pensé que no hallara consonante,
Y estoy á la mitad de otro cuarteto;
Mas si me veo en el primer terceto,
No hay cosa en los cuartetos que me espante.
Por el primer terceto voy entrando,
Y aun parece que entré con pié derecho,
Pues fin con este verso le voy dando.
Ya estoy en el segundo, y aun sospecho
Que estoy los trece versos acabando:
Contad si son catorce, y está hecho.

(L. DE VEGA.)

En los siguientes ejemplos se verán otras combinaciones.

. . . . . .
Con profundo murmurio la victoria
Mayor celebra que jamás vió el cielo,
Y más dudosa y singular hazaña;
Y dí que sólo mereció la gloria,
Que tanto nombre dá á tu sacro suelo,
El jóven de Austria y el valor de España.

(HERRERA.)

. . . . . .
Vemos que vibran vitoriosas palmas
Manos inicas, la virtud gimiendo
Del triunfo en el injusto regocijo.
Esto decia yo, cuando riendo
Celestial ninfa apareció, y me dijo:
Ciego, ¿es la tierra el centro de las almas?

(B. ARGENSOLA.)

LIRA. Se dá este nombre á una estrofa de cinco versos, endecasílabos 2.° y 5.° y de siete sílabas los demás, conso-

Digitized by Google

nando el 1.° con el 3.°, y el 2.° con el 4.° y 5.° Rengifo dá tambien este mismo nombre á estrofas de seis versos.

Si de mi baja lira
Tanto pudiere el són, que un momento
Aplacase la ira
Del animoso viento
Y la furia del mar y el movimiento.....

(Garcilaso.)

Silva. No consta esta combinacion métrica de determinado número de versos. Combínanse libremente el endecasílabo y el de siete sílabas, sin regularidad ninguna ni en punto á su respectiva colocacion, ni en cuanto á la combinacion de los consonantes. A pesar de emplearse en la silva la rima perfecta, suelen dejarse algunos versos libres.

Para las hojas de tu crespo seno
Te dió Amor de sus alas blandas plumas,
Y oro de sus cabellos dió á tu frente.
¡Oh fiel imágen suya peregrina!
Bañóte en su color sangre divina
De la deidad que dieron las espumas.
¿Y ésto, purpúrea flor, y ésto no pudo
Hacer ménos violento el rayo agudo?
Róbate en una hora,
Róbate licencioso su ardimiento
El color y el aliento:
Tiendes aun no las alas abrasadas,
Y ya vuelan al suelo desmayadas.
Tan cerca, tan unida
Está al morir tu vida,
Que dudo si en sus lágrimas la aurora
Mustia tu nacimiento ó muerte llora.

(Rioja.)

Metros en que se emplea el asonante.

§ 149.

Romance. Se dá este nombre á toda série de versos de la

Digitized by Google

misma especie, en que se emplea un mismo asonante en todos los pares, quedando libres los impares. Se han escrito romances en versos de cinco, seis, siete y once sílabas; pero el romance propiamente dicho, y así denominado por antonomasia, es el octosílabo. El de versos de once sílabas se llama romance *heróico, real* ó *endecasílabo*, el de versos de siete sílabas *endecha* ó *romance heptasílabo*, y los de versos de seis ó cinco sílabas *romances cortos* ó *romancillos*.

Muchos poetas distribuyen los versos del romance, agrupándolos de cuatro en cuatro.

Ya cubre la primavera
Con mil flores la campaña,
Y deja atrás el invierno
Que abrasa cualquiera planta;
Ya cual de fiero enemigo
Huye, volviendo la cara,
Temeroso del rigor
De la nieve y de la escarcha:
Ya se conoce el rocío
Apacible á las mañanas;
Ya corren las fuentecillas
Con regalada templanza.....

(ROMANCERO GENERAL.)

¡Pobre barquilla mia,
Entre peñascos rota,
Sin velas, desvelada,
Y entre las olas sola!
¿Adónde vas perdida?
¿Adónde, dí, te engolfas?
Que no hay deseos cuerdos
Con esperanzas locas.....

(L. DE VEGA.)

Fertiliza tu vega,
Dichoso Tórmes,
«Porque viene mi niña
»Cogiendo flores.»
De la fértil vega
Y el estéril bosque
Los vecinos campos
Maticen y broten

Digitized by Google

Lirios y claveles
De varios colores,
«Porque viene mi niña
»Cogiendo flores.»

(ROM. GENERAL.)

El que inocente
La vida pasa,
No necesita
Morisca lanza,
Fusco, ni corvos
Arcos, ni aljaba
Llena de flechas
Envenenadas.....

(MORATIN.)

Vednos pues en los términos de España,
Prófugos, solos, deplorable resto
De los pocos valientes que mostraron
A toda prueba el generoso pecho.
La guerra en su furor devoró á todos;
Yo los ví perecer. ¡Oh compañeros,
Que en el seno de Dios ya descansando
De vuestro alto valor gozais el premio!
Mis votos recibid y mi esperanza;
Vengue yo vuestra muerte, y muera luego.

(QUINTANA.)

ENDECHAS. Se dá este nombre á las coplas de cuatro versos, de seis ó siete sílabas, con asonante en los pares. Cuando el último verso es endecasílabo, se llaman *endechas reales*.

Pastorcico nuevo,
Dulce niño Dios,
No sois vos, mi vida,
Para labrador.

(L. DE VEGA.)

¡Aplaca, Rey augusto,
Aplaca ya tus manes,
Y escucha de tus hijos
Las tristes voces y sentidos ayes!
Al pié de tu sepulcro
Te imploran como á padre,
Con llanto de sus ojos
Borrando los regueros de tu sangre.

(M. DE LA ROSA.)

Digitized by Google

Seguidillas. Constan de cuatro versos, el primero y tercero de siete sílabas, y el segundo y cuarto de cinco, con asonante. Las hay con estribillo de tres versos, de cinco sílabas y asonantes el primero y tercero, y de siete y libre el segundo.

Nace el alba María,
Y el sol tras ella,
Desterrando la noche
De nuestras penas.

(L. de Vega.)

El amor que te tengo
Parece sombra.
Cuanto más apartado,
Más cuerpo toma.
La ausencia es aire
Que apaga el fuego corto,
Y enciende el grande.

Verso libre ó suelto.

§ 150.

A pesar de la importancia de la rima en la versificacion de las lenguas modernas, algunos de nuestros poetas prescindieron de ella en los versos endecasílabos. En este caso se llama el verso *libre ó suelto*. No presenta el verso libre menores dificultades que el rimado; porque la rima con la repeticion y enlace de las cadencias disimula algun tanto las faltas de armonía y de estilo. Jovellanos, Melendez, Moratin y Martinez de la Rosa nos ofrecen buenos modelos de este metro, empleado ya con sumo acierto por Boscan, Acuña y otros.

Por ignorada
Senda me aparto con errante huella,
Y atrás volviendo alguna vez los ojos:
Adios, mi patria, sollozando dije;
Adios, praderas verdes, donde oculto
Entre juncos y débiles cañerlas,
Manzanares humilde se adormece
Sobre las urnas de oro. Adios, y acaso
Para nunca volver. A la espesura

Digitized by Google

De incultos bosques y profundo valle
La planta muevo apresuradamente;
Bien como el ciervo al conocerse herido
De enherbolado arpon las cumbres altas
Sube, desciende de la sierra al llano,
Y los anchos arroyos atraviesa:
En vano, ¡ay triste! en vano, que el agudo
Hierro, teñido en la caliente sangre,
Cerca del corazon lleva pendiente.

(MORATIN.)

De las estrofas ó estancias líricas.

§ 151.

Sabido ya lo que es estrofa (§ 146), darémos noticia de algunas de las que con más frecuencia se emplean en castellano. No debemos darla de todas, tanto porque esta materia no necesita explicacion y se aprende mejor con la sola lectura de los buenos poetas, como porque, sobre ser infinitas las ya conocidas, tiene facultad el poeta de inventar otras nuevas, sin mas restricciones que las que le dicten su buen oido y las leyes generales de la armonía.

Respecto al *número* de versos de que pueden constar, no hay regla fija; las hallamos en nuestros buenos poetas desde cuatro hasta veinte piés.

En cuanto á la *mezcla* de versos, el de siete sílabas se enlaza frecuentemente con el de once, y el octosílabo con el de cuatro; y tanto el endecasílabo como la endecha se juntan perfectamente con el de cinco.

En punto á la *combinacion de los consonantes* no hay más que tener presentes las reglas ya sentadas (§ 147); advirtiendo que si bien es lo más general que en las composiciones divididas en estancias se emplee la consonancia, muchos son los poetas que emplean el *asonante*, y no pocos los que, proponiéndose imitar las estrofas latinas, prescinden de la rima. Otros colocan la rima al fin del primer hemistiquio del verso interciso.

Digitized by Google

Algunos poetas modernos han entretejido con elegante artificio los versos llanos con los agudos y esdrújulos, resultando de esto una muy agradable variedad.

En las estrofas de las composiciones que se escriben para ser cantadas, los consonantes agudos se colocan al fin de la primera y segunda parte del período musical. No pueden ser estrofas muy extensas y en todas debe observarse una exacta correspondencia de acentos con la primera que es la que sirve de pauta. En las estrofas de ocho versos, que son las más usadas, se coloca el consonante agudo en el cuarto y en el octavo.

Estrofas de versos consonantes.

Salen las negras horas, que en beleño
Ciñen la sien severa,
Vertiendo espanto y derramando sueño
Por toda su carrera.

(IGLESIAS.)

Su gloria se deshizo; sus tesoros
Carbones se volvieron;
Sus hijos al abismo descendieron;
Sus risas fueron lloros.

(MELENDEZ.)

Y cuando primavera
Desciende al ancho mundo, afable ries
Entre sus gayas flores,
Y te aspiro en sus plácidos olores.

(ID.)

¡Oh! nunca la Aurora de tí me separe,
El tiempo rep*are* su curso violento,
Y al mismo mom*ento* que vaya á perderte
Me hiera la muerte.

(M. DE LA ROSA.)

Santiso, ¡ahora, ahora la riqueza
De los ingas invidias, y guerrero
Ya oprimes con acero
La frente, y con destreza
Juegas ya el hierro fiero!

(F. DE MEDRANO.)

Biblioteca Municipal
GUEBE
SARRIA
Digitized by Google

En la sazon dichosa
Que viste Flora el campo de colores,
Y con artificiosa
Labor le diferencia de mil flores,
Quedando nuestro suelo
Hecho un retrato del octavo cielo.....
(Arguijo.)

Si alguna vez mi pena
Cantaste tiernamente, lira mia,
Y en la desierta arena
De este campo extendido
Desde la oscura noche al claro dia
Rompiste mi gemido,
Ahora olvida el llanto,
Y vuelve al desusado y alto canto.
(F. de Herrera.)

Cantemos al Señor que en la llanura
Venció del ancho mar al Trace fiero:
Tú, Dios de las batallas, tú eres diestra,
Salud y gloria nuestra;
Tú rompiste las fuerzas y la dura
Frente de Faraon, feroz guerrero:
Sus escogidos príncipes cubrieron
Los abismos del mar, y descendieron
Cual piedra en el profundo; y tu ira luego
Los tragó, como arista seca el fuego.
(Herrera.)

Estos, Fabio, ¡ay dolor! que ves ahora
Campos de soledad, mustio collado,
Fueron un tiempo Itálica famosa.
Aquí de Cipïon la vencedora
Colonia fué: por tierra derribado
Yace el temido honor de la espantosa
Muralla, y lastimosa
Reliquia es solamente
De su invencible gente.
Sólo quedan memorias funerales,
Donde erraron ya sombras de alto ejemplo.
Este llano fué plaza, allí fué templo:
De todo apenas quedan las señales:
Del gimnasio y las termas regaladas
Leves vuelan cenizas desdichadas;
Las torres que desprecio al aire fueron,
A su gran pesadumbre se rindieron. (Rioja.)

Digitized by Google

Coplas de pié quebrado.

Pues que vemos lo presente,
Como en un punto se es ido
Y acabado;
Si juzgamos sábiamente,
Darémos lo no venido
Por pasado.
No se engañe nadie, no,
Pensando que ha de durar
Lo que espera
Más que duró lo que vió;
Pues que todo ha de pasar
Por tal manera.

(J. MANRIQUE.)

Estrofas de asonantes.

De amores me muero,
Mi madre, acudid.
Si no llegais pronto,
Veréisme morir.

(CADALSO.)

Ven, plácido Favonio,
Y agradable recrea
Con soplo regalado
Mi lánguida cabeza.

(MELENDEZ.)

Segadores, á las mieses;
Que ya la rubia mañana
Abre sus rosadas puertas
Al sol que de Oriente se alza. (ID.)

Estrofas en verso libre.

Jamás el peso de la nube parda,
Cuando amanece en la elevada cumbre,
Toque tus hombros, ni su mal granizo
Hiera tus alas.

(VILLEGAS.)

Mármoles y oro que su templo visten
Fúlgidos brillan, y á los corvos techos,
Que el pincel abultó de formas bellas
Sube el incienso en humo.

(MORATIN.)

Digitized by Google

Combinaciones de versos llanos, agudos y esdrújulos.

Admite benigna,
Duquesa excelente,
La ofrenda que ausente
Tus siervas te dan.
Hoy alzan humildes
Sus ojos al cielo;
Su amor y su celo
No vanos serán.

(MORATIN.)

¡Oh! cuánto padece de afanes cercada,
Merced al engaño de fiero enemigo,
En largo castigo la prole de Adan!
¡Oh! vuelva á nosotros la luz deseada,
Y dé sus promesas el cielo cumplidas,
Que ya repetidas en sombras están.

(ID.)

¿Por qué con falsa risa
Me preguntais, amigos,
El número de lustros que cumplí?
¿Y en la duda indecisa
Citais para testigos,
Los que huyeron aprisa
Crespos cabellos que en mi frente ví?

(ID.)

Ciñéronte corona
De lauros inmortales
Las nueve de Helicona;
Sus diáfanos cristales
Te dieron, y benévolas
Su lira de marfil.

Con ella renovando
La voz de Anacreonte,
Eco amoroso y blando
Sonó de Pindo el monte,
Y te cedió Teócrito
La caña pastoril.

(ID.)

Digitized by Google

LIBRO SEGUNDO.

DE LOS DIVERSOS GÉNEROS DE POESÍA.

§ 152.

La poesía se divide en tres géneros: *lírico*, *épico* y *dramático*. Llámase *lírica* (subjetiva) la poesía en que el poeta expresa de un modo lleno de animacion, el estado interior de su alma, sus impresiones, sus ideas, sus reflexiones y los afectos más íntimos de su corazon.

En la poesía *épica* (objetiva) canta el poeta la naturaleza, lo externo, y no como concepcion propia é inspiracion personal, sino como simple narracion de acontecimientos pasados. El poeta épico refiere una série de hechos que por su relacion íntima constituyen una *accion*.

La poesía *dramática* (objetiva y subjetiva á la vez) es la representacion de una accion que se manifiesta con los carácteres de la realidad, y no como la narracion fria de un acontecimiento pasado.

Todos los demás géneros de poesía deben hallarse necesariamente comprendidos en la division fundamental que hemos establecido. Sin embargo, hablarémos con separacion de la poesía *didáctica*, que es la que tiene por objeto instruir, y de

Digitized by Google

la *bucólica*, que es la destinada á pintar la vida del campo, embelleciéndola todo lo posible.

CAPITULO PRIMERO

POESÍA LÍRICA.

I. — DEL POEMA LÍRICO EN GENERAL.

§ 153.

Desde los fenómenos más insignificantes de la naturaleza y las circunstancias de la vida más transitorias y triviales, hasta las heróicas acciones que enaltecen al hombre y le eternizan, los elevados sentimientos nacionales y religiosos, y las más encumbradas especulaciones de la filosofía, todo cabe en los dominios de la poesía lírica, porque en todo puede hallar el poeta una fuente inagotable de variados sentimientos y de bellos conceptos; todo puede darle ocasion á que manifieste su manera de sentir individual y poética, á que exprese «el fondo de su pensamiento y los movimientos de su vida íntima.»

§ 154.

La *forma de elocucion* más propia de la poesía lírica es la *enunciativa*. Sin embargo, admite tambien la *descriptiva, narrativa* y *dialogada*; pero en este caso merece tan sólo el nombre de lírico el poema, en cuanto el objeto ó situacion que constituye su argumento, no sea sino un medio de que el poeta se valga para la expresion de sus afectos personales.

Como el poema lírico no se propone otro fin que el de expresar una situacion del alma, trasmitiendo vivamente el afecto, su *extension material* no puede ser nunca muy considerable. Es el género poético de más cortas dimensiones.

Digitized by Google

La *unidad* del poema lírico está en la situacion determinada del alma del poeta, en la cual se concentran como en un foco los diversos objetos que sugiere la fantasía. Debe permanecer más oculta que en ningun otro género de composicion, y de aquí la *supresion de transiciones* (extravíos) y las *digresiones* que la caracterizan. Verifícase esto principalmente en los poemas en que más domina el entusiasmo; porque en otros, que son hijos de una inspiracion más tranquila, y que más se acercan á la expresion épica ó didáctica, la unidad debe resaltar naturalmente con mucha mayor lucidez (§ 133).

§ 155.

La poesía lírica es la que más animacion exige y la que más ornato y esmero consiente en la *elocucion*. El poema lírico requiere en los pormenores una perfeccion artística, de que puede prescindirse en los demás géneros, y que en alguno de ellos tendria visos de afectacion (§ 134).

El lenguaje de las composiciones líricas debe ser tambien más *armonioso*, más acomodado á la regularidad musical que el de los demás géneros de poesía. En ningun otro género tiene igual grado de importancia la armonía imitativa, que tanto contribuye á la expresion del sentimiento. La poesía lírica es un canto.

La *regularidad de las estrofas* fué de todo punto necesaria cuando la letra iba realmente acompañada de la música; pero se ha conservado posteriormente para dar mayor realce á la forma artística de la obra, y porque la uniformidad de los períodos musicales sostiene la unidad y elevacion del tono, que la intensidad del afecto imprime en la composicion.

H. — DE LAS DISTINTAS ESPECIES DE POEMAS LÍRICOS.

§ 156.

Son tantos y tan delicados los matices del sentimiento, tan-

Digitized by Google

tas las formas de que puede revestirle la imaginacion, y tantos los carácteres que puede imprimirle la personalidad del poeta, que seria de todo punto imposible reducir á una clasificacion rigorosa la incalculable variedad de composiciones líricas que ofrece la literatura de cualquier país medianamente adelantado. Al hablar de las *varias especies de poemas líricos*, solamente tratarémos de las que, presentando un tipo característico, hayan ejercido grande influencia en la historia de la poesía española. La mayor parte deben su orígen á la literatura griega y latina, otras fueron importadas de Italia, y otras nacieron espontáneamente en nuestro propio suelo. Los poetas modernos han prescindido de las formas literarias que convertian muchas veces el arte en esclava rutina, sin dar á la composicion lírica otro título que el del asunto que la inspiró.

1.—*Oda.*

§ 157.

Oda en griego equivale á canto. Lo mismo se aplicaba este nombre al canto heróico que al festivo y gracioso. Por lo tanto es imposible dar una definicion que comprenda composiciones de tan diversa índole. Se diferenciaba de la elegía en el metro. Horacio trasladó á Roma los metros y la forma general de los cantos de Píndaro, Alceo, Safo y Anacreonte, y las literaturas modernas han dado el nombre de *oda* á las composiciones líricas en que los poetas se esmeraban en imitar la forma clásica de la oda de Horacio.

Divídense generalmente las odas en *sagradas*, *heróicas*, *morales* y *anacreónticas*, pero está tan léjos de una exactitud completa esta division, que ni aun las del mismo Horacio pueden ajustarse rigurosamente á ella.

§ 158.

Oda sagrada. Esta composicion, como su nombre lo in-

Digitized by Google

dica, tiene por objeto excitar y enaltecer el sentimiento religioso, celebrando las glorias de Dios, de la Vírgen, de los Santos, los divinos Misterios, los triunfos de la Iglesia.

Unas veces es majestuosa, apasionada, sublime; otras, inspirada por sentimientos apacibles y tiernos, conserva un tono medio y tranquilo.

El bello ideal de la oda sagrada debe buscarse en la *Biblia*. Los cánticos esparcidos en los libros historiales y proféticos, los *Salmos*, algunos capítulos del *Libro de Job*, el *Apocalipsis*, etc., aun literariamente considerados, descuellan sobre todo lo más grande que pudo concebir la poesía lírica profana. Pueden servir de modelo el Cántico de Moisés despues del pasaje del mar Rojo, el Salmo 103, hermosamente traducido por Fray Luis de Leon, y el Cántico de la Vírgen ó *Magnificat*.

Ocupan el segundo lugar los himnos adoptados por la Iglesia en su liturgia. Algunos de Prudencio, poeta español del siglo IV, figuran entre los más selectos, como puede verse en el de los Santos Inocentes, lleno de candor y ternura. Véanse además el *Pange lingua* que se canta en la festividad del Santísimo Cuerpo de Jesucristo, el *Te-Deum*, y los dedicados á S. Hermenegildo, á Santiago y á S. Fernando.

Los poetas castellanos que más se distinguen son San Juan de la Cruz y Fray Luis de Leon. Espirituales ambos, llenos de uncion y de fe ardiente, el primero es más místico, y el segundo, sin ceder á ninguno de nuestros poetas líricos en elevacion, es más esmerado en la forma. Las *Canciones del alma* de S. Juan de la Cruz, y las odas de Fray Luis de Leon, *Vida del cielo*, *A la Ascension*, *Noche serena*, *Cuando será que pueda* y *Vírgen que el sol más pura*, parecen un eco de los Libros Sagrados. Santa Teresa escribió tambien algunas sencillas poesías llenas de amor divino y ternura, y Fray Pedro Malon de Chaide, lo mismo que el Maestro Leon, merece ser colocado entre los primeros poetas por sus traduccio-

Digitized by Google

nes de algunos Salmos y otros cantos líricos de la Sagrada Escritura.

§ 159.

Oda heróica. La oda heróica expresa el entusiasmo que inspiran las hazañas ilustres, los grandes hombres, las glorias nacionales. Debe distinguirse por la sublimidad de los afectos é imágenes, por la profundidad y elevacion de los conceptos, la energía, la rapidez, la vehemencia, ó la pompa del estilo, y la elevada entonacion del lenguaje y del metro.

Píndaro, cuyas huellas siguió algunas veces Horacio, es considerado como el más perfecto modelo. Por esto la oda heróica se llama tambien *pindárica*.

D. Fernando de Herrera en su cancion *A D. Juan de Austria* imita con grande acierto la forma de las odas pindáricas de Horacio, pero en la dedicada á *La batalla de Lepanto* sigue el plan y traduce ó parafrasea los más hermosos rasgos del ya citado cántico de Moisés. Fray Luis de Leon imitó, tradujo en algunos lugares, y en parte mejoró una de las más celebradas odas del vate latino en su tan conocida y tan justamente ponderada *Profecía del Tajo*. D. Manuel José Quintana compite con Herrera en punto á entonacion; Cienfuegos se dejó llevar demasiado de la ampulosidad, y la oda de Melendez *A las artes*, á pesar de algunas indisputables bellezas, no merece los exagerados elogios de que ha sido objeto.

Pueden referirse á la oda heróica el *canto guerrero* é *himno patriótico*, bien que en Grecia la poesía marcial hubiese adoptado á veces el metro de la elegía. Calino y sobre todo Tirteo, que peleó como buen soldado, encendieron los ánimos con sus cantos bélicos, y Alceo sobresalió en la oda política. En la poesía provenzal, Bertrand de Born cantó con ménos elevado espíritu, pero con tanto fuego y vehemencia como Tirteo, los furores del combate, y algunas *prezicansas* ó cantos de Cruzada se distinguen por su pasion y acento varonil. En-

Digitized by Google

tre nosotros, D. Manuel José Quintana merece en este género la palma. Es ménos ideal que Tirteo, algo difuso y declamador, pero casi siempre elocuente. Espronceda en el *Canto del cosaco* imitó á Beranger, y otra composicion suya titulada *¡Guerra!* legará á la posteridad un vivo testimonio de nuestras pasadas discordias civiles. El poeta aleman Teodoro Kœrner fué, como Quintana, el cantor de la independencia de su patria y murió en el campo de batalla.

§ 160.

ODA MORAL. La *oda moral* ó *filosófica* expresa en tono más templado los suaves afectos que nacen del sosiego de la conciencia y de la generosidad del corazon. Requiere más belleza que sublimidad. El pensamiento debe ser grave y profundo, las imágenes deben distinguirse por su hermosura y por su brillantez más bien que por su grandeza, y los afectos sosegados que la animan son incompatibles con los arrebatos del entusiasmo y la vehemencia de la pasion. El reposo y suavidad del estilo deben reflejarse en el corte de la frase y en el metro.

Ninguno de los poetas de la antigüedad clásica pintó con tan halagüeños colores como Horacio la felicidad de la vida modesta y oscura, la moderacion en los placeres y en la ambicion, y la brevedad de la vida.

Fray Luis de Leon tradujo algunas odas del favorito de Mecénas, españolizándolas y limpiándolas del epicurismo que las empaña. Las composiciones originales del poeta castellano, *Que descansada vida, De la avaricia, Las serenas, Al licenciado Juan de Grial* etc. se acercan á las de Horacio en correccion y sobriedad artística, y las exceden en punto á intensidad y pureza de sentimiento. Los hermanos Argensolas y muchos de nuestros buenos poetas tradujeron tambien ó imitaron á Horacio; pero sobresalen notablemente en la oda mo-

Digitized by Google

ral Francisco de la Torre, Francisco de Medrano, Rioja y Melendez.

§ 161.

Oda anacreóntica. La *oda anacreóntica*, segun Horacio, cantaba los placeres del amor y del vino *(juvenum curas et libera vina)*. La anacreóntica debe ser viva, risueña, delicada, llena de gracia y espontaneidad; porque no podria ménos de ser frívola é insípida, ó inmoral, una composicion grave en que se celebrara el placer grosero.

Anacreonte conserva cierto candor de niño en medio de su travesura y malicia. Horacio á pesar de su agudeza y chiste, no supo imitar el abandono y lijereza del poeta griego, amado de las Gracias. En España han sido muchos los traductores ó imitadores de Anacreonte, distinguiéndose entre ellos Villegas, Cadalso, Iglesias, Conde y Melendez. Pero entre las canciones, cuentos, décimas, redondillas y otras composiciones líricas y festivas que tanto abundan en nuestro Parnaso y que en rigor no pueden llamarse anacreónticas, las hay que están llenas de travesura y donaire. Cristóbal de Castillejo y Baltasar de Alcázar pueden servir de modelo.

2. — *Elegía.*

§ 162.

La elegía *(canto lúgubre, lamentacion)* fué en su orígen un poema dedicado á la muerte de alguna persona querida. Extendióse posteriormente á lamentar las desgracias de las familias y los desastres de las naciones, hasta que expresó, por último, los pesares, las ilusiones y el contento del amor.

Versibus impariter junctis querimonia primum,
Post etiam inclusa est voti sententia compos.

En el dia ha recobrado la elegía su destino primitivo, y

Digitized by Google

ciertamente disonaria oir aplicado este nombre á una composicion en que se celebrase algun acontecimiento feliz.

De la definicion que hemos dado, se deduce que hay dos especies de elegía: una, que podemos llamar *heróica*, en la cual se lamentan las desgracias públicas, como las derrotas de los ejércitos, el hundimiento de los imperios, las grandes catástrofes del linaje humano; y otra, más íntima, más personal, y por consiguiente de un género ménos elevado, en la que exhala el poeta las penas de su propio corazon. Esta es la *elegía propiamente dicha*.

La elegía *heróica*, no sólo permite el calor de la pasion, sino la grandeza de las imágenes y el entusiasmo de la oda.

La *elegía propiamente dicha* debe encaminar su voz al corazon: todo su mérito depende de la intensidad de los afectos y de una elegante sencillez en la forma.

Una y otra conceden á la narracion y á la descripcion bastante importancia, así como tambien dejan entrever intencion didáctica. Este carácter algo épico, que es en lo que más profundamente se distingue la elegía de la oda, se manifiesta exteriormente de una manera evidentísima, tanto por la mayor extension material de la elegía, como por el metro. La elegía griega y la latina emplearon el dístico de hexámetro y pentámetro, y la castellana ha adoptado el terceto, el verso libre, la silva ó la estrofa muy extensa.

§ 163.

En la Escritura encontrarémos los mejores modelos de poesía elegíaca. Gran número de *salmos*, varios pasajes de los *Profetas*, y sobre todo los *Trenos* de Jeremías, respiran una ternura y una melancolía que arroban dulcemente el ánimo. Pueden servir de modelo los salmos 41, 42 y 136, y el cántico de Ezequías. Algunos himnos de la Iglesia como el *Dies iræ* y el *Stabat Mater* son tambien bellísimas elegías.

Sólo por lo que nos dice la crítica de la antigüedad, y por

Digitized by Google

medio de las imitaciones de los poetas latinos, nos es dado formarnos una idea de lo que fué en Grecia la elegía. En Roma sobresalieron Propercio, Ovidio y Tibulo.

Son excelentes modelos de elegía la epístola de Martinez de la Rosa con motivo del fallecimiento de la duquesa de Frias, y la *Elegía á las Musas* de Moratin.

La cancion *A las ruinas de Itálica*, que escribió Rodrigo Caro y perfeccionó Rioja, la de Herrera *A la pérdida del rey D. Sebastian*, y la poesía de D. Juan Nicasio Gallego titulada *El dos de mayo*, son las mejores *elegías heróicas* que nos ofrecen las musas castellanas.

3. — *Cancion, letrilla, epitalamio, cantata.*

§ 164.

Cancion. Este nombre se ha empleado en un sentido tan general y tan vago como el de oda.

Con él se designan las poesías líricas de los poetas eruditos del siglo XV reunidas en las colecciones llamadas *Cancioneros*, las que más tarde se escribieron á imitacion de la *canzone* de Petrarca, y las que los poetas modernos componen para ser puestas en música.

Alfonso el Sábio dió el nombre de *cantigas* á las composiciones lírico-narrativas en loor de la Vírgen, y el mismo nombre junto con el de *desires*, *preguntas* y *respuestas* se encuentra aplicado indistintamente á composiciones *religiosas*, *amatorias*, *didácticas* ó *doctrinales* y *festivas* ó *de burlas*. Los poetas de nuestros Cancioneros imitaron al principio, como notó el Sr. Pidal, los modelos clásicos y religiosos y posteriormente los provenzales é italianos. La copla de arte mayor y la estrofa de ocho octosílabos son las combinaciones métricas á que manifiestan más aficion, y con bastante frecuencia entrelazan el octosílabo con su quebrado de cuatro sílabas. Hernando del

Digitized by Google

Castillo publicó un *Cancionero general*, y á la diligencia de los Sres. Pidal y Ochoa debemos la publicacion del *Cancionero de Baena*, precedido de un estudio literario interesantísimo y profundo sobre la poesía castellana de los siglos XIV y XV.

§ 165.

Nuestros poetas clásicos de los siglos XVI y XVII, siguiendo la senda abierta por Garcilaso, cultivaron con singular preferencia y no escaso mérito la cancion italiana, hija de la provenzal, y elevada por Petrarca á un grado de perfeccion que no habian alcanzado Bernardo de Ventadour, ni Giraldo de Borneil, ni los dos Arnaldos. Ausias March, á pesar de la celebridad de su nombre, sin duda por razon de la lengua en que escribió, no ocupa en nuestra historia literaria el alto lugar que le corresponde.

En la cancion italiana se desenvuelve por lo regular un solo pensamiento, presentándole en cada estrofa bajo diferentes aspectos; el estilo es más templado y más difuso que el de la oda; sus estancias más largas, y terminan con una más corta á manera de epílogo. Nótase en la mayor parte de ellas cierta ingeniosa simetría en el corte de la cláusula, que es casi siempre periódica. Sirvan de ejemplo la lindísima de Mira de Amescua que principia *Ufano, alegre, altivo, enamorado*, y la de Francisco de la Torre, *La cierva*. Muchas de las poesías que citamos al hablar de la oda y de la elegía llevan el título de canciones; por haberse atendido más al metro que al carácter intrínseco de la composicion. Para formarse una idea más completa de la diversidad que presenta la cancion, pueden consultarse además de las que presentamos como tipo esencialmente distinto de la oda, la de Garcilaso *A la flor de Gnido*, la de Herrera *Al sueño*, la de Fray Luis de Leon *Del conocimiento de sí mismo* y las hermosas *silvas* de Rioja.

De la cancion moderna, tan distinta de la anteriormente des-

Digitized by Google

crita, podrán dar idea las de Espronceda, y principalmente la tan conocida *Cancion del pirata*.

§ 166.

LETRILLA. *Letrilla* es un diminutivo de *letra*, voz con que distinguimos la poesía de la música en los poemas destinados al canto. Por lo tanto la *letrilla* no es en rigor mas que una de las muchas formas de la cancion.

En la *letrilla* al final de cada estrofa se repite un mismo pensamiento, contenido en uno ó más versos, y á veces una sola palabra. En cada una de las estrofas se aplica el pensamiento general á un caso particular. La facilidad y la gracia son las dotes características de la letrilla. Su estilo debe ser muy sencillo, como el de la anacreóntica, y su versificacion flúida y caprichosa.

Pueden dividirse las letrillas en *amorosas* y *satíricas*. Juan de la Encina, D. Diego Hurtado de Mendoza, Villegas, Góngora, Cadalso, Iglesias y Melendez sobresalieron en la amorosa; de la cual nos han dejado algunos modelos llenos de delicadeza y ternura. En la satírica lucieron la travesura de su ingenio Góngora é Iglesias, y más que todos el chistosísimo Quevedo.

§ 167

EPITALAMIO. El *epitalamio* es un canto nupcial. Entre los hebreos se celebraban con cánticos las bodas, y estas mismas costumbres encontramos en Grecia y Roma. Teócrito y Catulo nos dejaron algunos epitalamios que han imitado alguna vez que otra los poetas castellanos. D. Nicolás Moratin escribió uno *A las bodas de la infanta de España doña María Luisa de Borbon*, muy inferior al dedicado al casamiento de Julia y Manlio (*carmen*. CXI) y á los otros dos de Catulo que le sirvieron de modelo. Merecen leerse el *himno epitalámico* y la *Boda de Portici*, del señor Martinez de la Rosa.

Digitized by Google

§ 168.

Cantata. Esta composicion, poco usada en España, se escribe para ser cantada. Consta generalmente de un recitado en que se expone la situacion de uno ó más personajes, y de arias, duos ó coros, en que con el auxilio de la música se expresa el afecto que de dicha situacion se desprende. Sanchez Barbero compuso una, que en su tratado de poética le sirvió de ejemplo; y á pesar de carecer de recitado, pueden considerarse como una especie de cantatas las bien escritas y breves composiciones de don Leandro Moratin, tituladas *Los padres del limbo* y *La Anunciacion*.

4. — *Soneto, madrigal, epigrama.*

§ 169.

Soneto. Es un corto poema lírico en que se desenvuelve un solo pensamiento contenido generalmente en el último verso. Los hay descriptivos, narrativos, dialogados, y en cuanto al pensamiento que sirve como de tema, unas veces es ingenioso y festivo, otras delicado y tierno, otras elegíaco, otras sublime. La composicion recibe el nombre del metro (§ 148).

Ya á mediados del siglo xv el marqués de Santillana imitó de los italianos el soneto, pero no se extendió el uso de este metro hasta que logró generalizarse el endecasílabo. Desde entonces acá se han escrito tantos y tantos sonetos, que apenas existe poeta castellano que no haya destinado á este género una seccion de sus obras. Herrera escribió más de trescientos, y Góngora más de doscientos. Pueden servir de modelo el de Bartolomé de Argensola, *Dime, Padre comun, pues eres justo;* el de don Juan de Arguijo, *A la muerte de Ciceron*, y en el género festivo, el de Lope de Vega, *Un soneto me manda hacer Violante.*

Digitized by Google

§ 170.

Madrigal. El *madrigal* es una composicion, ordinariamente más breve que el soneto, en la que se expresa con gracia y espontaneidad un sentimiento delicado. El metro más frecuentemente empleado en el madrigal es la silva. Pocos son los modelos castellanos que podríamos citar, y ninguno comparable con los que ofrecen el de Gutierre de Cetina, *Ojos claros serenos*, y el de Luis Martin, *Iba cogiendo flores*.

§ 171.

Epigrama. Es una composicion brevísima en que de un modo rápido é interesante se expresa un pensamiento ingenioso, generalmente festivo, y muchas veces satírico. En Grecia se aplicaba este nombre á las inscripciones de las estatuas, de los monumentos públicos, de las ofrendas religiosas, de los sepulcros etc. El epigrama latino hizo gala de agudeza de ingenio, y por esto se parece al moderno. Sin embargo, en los autores epigramáticos latinos encontramos muchos poemas que, por el asunto, el estilo y hasta la extension material, más puntos de contacto tienen con los sonetos, madrigales y odas, que con el verdadero epigrama, en el sentido que hoy damos á esta palabra.

Catulo y Marcial son los dos poetas latinos que más sobresalen en este género. El primero brilla tanto por su delicadeza, como por su ingenio; Marcial es casi siempre ingenioso y agudo.

Muchos son los poetas castellanos que han compuesto chistosos epigramas, pero bastará citar por via de ejemplo el de Bartolomé de Argensola, traducido de Marcial como tantos otros, titulado, *Las toses;* el de Lope de Vega *A un valenton;* el de Baltasar de Alcázar, *En un muladar un dia;* el de Nicolás Moratin, *Laudable templanza;* y los de Iglesias, *De*

Digitized by Google

toda la vida mia, *Ayer un mendigo viendo* y *Un médico en una calle*. Algunos sonetos, como el de Cervantes, *Voto á Dios que me espanta* etc., y algunos cuentos, como *La cena jocosa* de Baltasar de Alcázar, son epigramáticos, y sólo se diferencian del epigrama propiamente dicho en la extension.

5. — *Romance y balada.*

§ 172.

Romance. Esta composicion, como el soneto, recibe su nombre del metro (§ 149), y como toda la poesía popular, participa de un carácter épico y lírico á la vez. La forma es generalmente narrativa, y á veces una série de romances constituye un todo más ó ménos orgánico, como sucede con los del Cid, pero nunca una verdadera accion. En el romance aparece siempre un fondo lírico; ya porque en él se refiere ó describe una situacion determinada, debiendo considerarse cada uno de los romances como un poema aislado y completo; ya porque siempre trasciende la personalidad del poeta de una manera tan notable, que la expresion de un sentimiento dado puede considerarse como el verdadero fondo de la composicion.

Nacido del pueblo y escrito para el pueblo, fué desde un principio el más fiel intérprete de sus creencias, de sus sentimientos y de sus gustos. En ningun género de nuestra literatura se encuentra tan hondamente impreso el sello del espíritu nacional. En el romance contemplamos vigorosamente retratadas todas las épocas más características de nuestra historia, los progresos del arte, y la genuina índole del idioma; él comunicó su primer aliento á nuestra poesía lírica; en él se hallan atesorados los preciosos y abundantes materiales de la epopeya española; y si por falta de un Homero no produjo una *Ilíada*, prestando nuevos brios á la elevada fantasía de Lope

Digitized by Google

de Vega, dió ser y vida á nuestro popular y glorioso teatro nacional.

§ 173.

En cuanto á los asuntos de que tratan, pueden dividirse los romances en *moriscos*, *caballerescos*, *históricos*, *vulgares*, *doctrinales*, *amorosos* y *satíricos*.

Las guerras, los combates, los juegos públicos, los amores, los celos de los árabes, constituyen el fondo de los romances *moriscos*. Los asuntos son de invencion dèl poeta.

Los asuntos de los *caballerescos* están tomados, como su nombre lo indica, de los libros de caballería.

Los *históricos* describen los hechos más notables de la historia de España desde los godos hasta mediados del siglo XVII. Algunos forman séries bastante completas, como los de *Bernardo*, los de los *Infantes de Lara*, los de *Don Alvaro de Luna*, y sobre todo los del *Cid*.

Sirvan de ejemplo los siguientes: *Si tienes el corazon* (morisco), *Hélo*, *hélo por do viene* (caballeresco), *Fablando estaba en el claustro* (histórico), *Por los jardines de Chipre* (amatorio), *Una incrédula de años* (jocoso).

§ 174.

Balada. En la *balada* se refiere un acontecimiento completo, fijando solamente la atencion en los puntos culminantes, y dejando entrever siempre la profundidad del afecto. Generalmente domina en la balada un tono sentimental y melancólico. Los ingleses las poseen hermosísimas. La balada es el canto popular de los alemanes. Burger, Gœthe, Schiller y Ulhand, inspirándose en las antiguas baladas y tomando algunas veces sus mismos argumentos, las escribieron sumamente poéticas. Véase la de Gœthe, *El rey de Thule*, traducida al castellano por D. Manuel Milá, y el *Ermitaño de Montserrat*, de D. Pablo Piferrer.

Digitized by Google

CAPÍTULO II.

POESÍA ÉPICA.

I. — DE LA EPOPEYA.

§ 175.

Epopeya es la narracion poética de una accion memorable y de un interés general para un pueblo entero ó para la especie humana.

1. — *Accion épica.*

§ 176.

En las obras literarias se dá el nombre de *accion* á una série más ó ménos extensa y complicada de actos humanos, tanto internos como externos, enlazados entre sí de tal suerte que, como medios ú obstáculos, concurran todos á un mismo y determinado fin.

Como en la epopeya debe preponderar un carácter *objetivo*, los actos externos y los fenómenos exteriores tienen en la accion épica mucha más importancia que en el drama.

La accion de la epopeya, como se desprende de la definicion, debe ser *una y variada*, *íntegra*, *grande é interesante*.

§ 177.

Unidad y variedad. Para que la accion sea *una*, todos los hechos y episodios que la constituyen han de parecer tan íntimamente enlazados, que produzcan la impresion de un solo objeto, ó mejor, de un todo orgánico.

Además exige Horacio la *sencillez*, que evitando el abuso

Digitized by Google

de la variedad, ó la complicacion excesiva, hace resaltar la unidad.

Ni la unidad ni la sencillez excluyen las acciones secundarias ó *episodios*. Los episodios deben ser *variados* en cuanto al asunto, como los de la Odisea, y el de *Héctor y Andrómaca* en la Ilíada, ó en cuanto al modo de tratarlos, como se nota en los de este último poema: deben ser *proporcionados*, y tanto más cortos en extension, cuanto menor fuera su coherencia con el asunto principal: deben cautivar por su *interés y belleza* á proporcion de su independencia, *quia cœna poterat duci sine istis;* y por último deben ser *coherentes*, y no tan completamente desligados de la accion principal que pudieran suprimirse sin perjudicar su integridad, ni disminuir su belleza. Son como el brazo en el cuerpo humano, que sin embargo de no ser esencial para la vida, lo es, con todo, para la belleza de la figura.

Además de *variedad* en los episodios é incidentes, debe haberla entre los caracteres, costumbres y situaciones de los personajes. La variedad de caracteres y costumbres, tan notable en la naturaleza como la variedad de las fisonomías, debe reflejarse en la obra artística, tanto porque así lo exige la verdad, como para evitar la monotonía. Puede conseguirse esta variedad, atribuyendo á los diversos personajes, cualidades fundamentales esencialmente distintas, ó reuniendo distintas cualidades accesorias, ó presentando una misma cualidad en diversos grados.

§ 178.

Integridad. Será íntegra la accion cuando no comprenda ni más ni ménos hechos de los que por su misma naturaleza debe comprender. « Las fábulas bien tejidas no deben comenzar ni concluir en donde al autor se le antojare. » En toda accion, en el acto más sencillo, existen *motivos* que determinan la voluntad, *fin* propuesto, *obstáculos* que se oponen á

Digitized by Google

dicho fin, y *medios* que se emplean para conseguirlo. Por lo mismo toda accion, para ser íntegra, deberá constar de *exposicion*, ó narracion de los hechos que no formando parte de la accion propiamente dicha son precedentes necesarios; *nudo*, ó complicacion de los hechos que en calidad de medios ú obstáculos favorecen ó impiden la consecucion del fin; y *desenlace*, ó término de la accion, restablecimiento del equilibrio entre fuerzas contrarias, y reaparicion de la armonía, rota y perturbada en la lucha. La accion de un poema puede compararse con un hecho de armas.

A consecuencia del carácter objetivo de la epopeya, los hechos y episodios que constituyen la exposicion y el nudo deben ir desenvolviéndose con *majestuosa calma*, y ofrecer un conjunto de grandes cuadros, más bien que una série compacta, no interrumpida por ninguna línea. No deben presentar el aspecto de una pared corrida, sino el de un grande edificio en el que se distingan perfectamente unos cuerpos de otros. No importa que el desenlace se *prevea;* antes, al contrario, suele fijarse positivamente en forma de *proposicion*.

§ 179.

Grandeza. Debe elegirse para la epopeya una empresa heróica, no de un individuo, sino de un pueblo: un hecho ilustre, memorable, en que se refleje una época entera, y que haya tenido notable influencia en la civilizacion del mundo. En este sentido debe entenderse la *grandeza* de la accion.

La *antigüedad* contribuye á engrandecer los hechos. Revistiéndolos de un velo misterioso, deja á la fantasía más libertad y más ancho espacio para volar. La sola idea del tiempo dispierta en nuestro espíritu la idea de lo infinito.

La intervencion visible de la Divinidad y de los séres sobrenaturales en los acontecimientos humanos, que es lo que se llama *máquina* ó *maravilloso*, despojando la accion de motivos humanos y personales, aumenta tambien su grandeza. Sin

Digitized by Google

embargo, fué un absurdo el querer conservar el maravilloso *mitológico* en asuntos que lo rechazaban; y el filosófico, ó la personificacion de séres abstractos como la Fama, la Discordia, la Envidia, la Política, es frio y poéticamente falso, porque no tiene raices en el corazon de ningun pueblo. En Homero no es el maravilloso un adorno postizo, sino la parte fundamental de la obra; en Virgilio se trasluce ya la incredulidad del poeta y de los tiempos en que escribió. Algunos poetas han intentado introducir un *maravilloso cristiano*, y en este punto, la *Divina Comedia* del Dante es el modelo más digno de ser imitado. El maravilloso cristiano, fundado en las creencias del pueblo é inspirado por una fé sincera, debe ser un símbolo vivo y poético de la providencia, de la justicia, de la bondad infinita de Dios, que el verdadero filósofo ve claramente trazadas en las leyes históricas.

Para realzar la grandeza de la accion, el poeta suele fingirse inspirado por la Divinidad ó por un sér superior á quien dirige desde el principio del poema una *invocacion*. Casi todos los poetas épicos han imitado en este punto, como en tantos otros, al sublime Homero.

§ 180.

Interés. La accion épica además del interés artístico, que exige la misma naturaleza de la fábula, debe inspirar un *interés* verdaderamente *nacional* ó *religioso*. La epopeya debe presentar al pueblo un grandioso monumento elevado á sus creencias más íntimas y á sus más caras y entrañables afecciones. Debe ser la obra de un pueblo, sellada por el genio de un grande artista.

Esta es quizá la razon más poderosa que indujo á afirmar, que los tiempos heróicos eran los únicos que podian proporcionar asuntos á la epopeya. Ercilla fué en este punto desgraciadísimo. Aunque la narracion de la Araucana no careciese, como carece, de unidad, de integridad y de grandeza, la

Digitized by Google

falta de interés nacional, el interés que al contrario inspira en favor de los araucanos oprimidos por la codicia de los españoles (c. 3.°), habrian sido motivos más que suficientes para cubrir la obra de merecida impopularidad.

2. — *Personajes, caracteres y costumbres.*

§ 181.

Toda accion presupone *personajes* que la determinen y ejecuten. La extension de la epopeya, la grandeza del argumento, la necesidad de presentar un cuadro completo de la civilizacion de un país, requieren un considerable *número de personajes*, y abundante *variedad de caracteres*.

Aunque pueda concebirse cierta unidad entre las acciones parciales de un poema, sin que en él predomine ningun personaje sobre los demás, sin embargo, la unidad de accion será más estricta y visible, se concentrará más el interés, adquirirá la obra más sencillez y más vida, si con la unidad de la accion se combina y confunde la *unidad de personaje*. Homero no se contentó con esto en la Ilíada, pues no canta en este poema á Aquiles, sino la *ira de Aquiles*. No es esto decir que, por enaltecer al héroe, queden enteramente eclipsados, los demás personajes. Todos deben tener importancia, observándose entre ellos la *gradacion* debida, y colocándolos en el cuadro de modo que los secundarios no oscurezcan á los principales. Héctor es digno rival de Aquiles, y alrededor de entrambos se agrupan, á un lado Patroclo, Agamenon, Ulises, Nestor, Diomedes, los Ayax, Menelao, y al otro, Andrómaca, Hécuba, Helena, Príamo, Páris, Eneas.

§ 182.

Para que los personajes se representen vivamente en la fantasía, es indispensable y requiere mucho acierto la *descripcion*

Digitized by Google

de su exterior; pero es todavía mucho más interesante la *descripcion de sus caracteres y costumbres*, que se desprenderá naturalmente de sus actos y de las situaciones en que se les coloque, economizándose prudentemente la descripcion directa, que tanta importancia tiene en la historia.

No debe confundirse el carácter con las costumbres. El *carácter* es cierta predisposicion á obrar de un modo determinado: disposicion recibida de la naturaleza, pero que se modifica notablemente por la educacion y las circunstancias de la vida. La manera general de obrar es lo que constituye las *costumbres*, que, en virtud del imperio que la razon ejerce en los actos humanos, pueden hallarse en contradiccion y lucha con el carácter.

§ 183.

Los caracteres y costumbres de los personajes deben reunir *unidad* ó *igualdad*, *conveniencia*, *semejanza*, *riqueza* y *bondad*. Serán *iguales* los caracteres y costumbres si en ninguna parte de la obra se desmienten y contradicen.

Todos los sentimientos, ideas y actos de un personaje, relacionados estrechamente entre sí, deben parecer una consecuencia natural de las cualidades constitutivas del carácter, presentando un diseño enérgicamente trazado y un mismo fondo de colorido. *Servetur ad imum qualis ab incepto processerit, et sibi constet.*

La *conveniencia de los caracteres* consistirá en atribuir á los personajes las ideas, pasiones, inclinaciones y hábitos propios de la edad, sexo, temperamento, estado, educacion, país, época, etc.; y *la de las costumbres*, en la conformidad de los actos y palabras del personaje con su carácter, y con las diversas situaciones en que se le coloca.

Si dicentis erunt fortunis absona dicta,
Romani tollent equites peditesque cachinum.

Digitized by Google

La *semejanza* de los caracteres y costumbres consiste en su conformidad con los tipos reales ó ideales que la historia, la tradicion ó el arte nos transmitieron. Augusto ó Felipe segundo, Aquiles ó el Cid, D. Juan Tenorio ó D. Quijote viven en nuestra imaginacion con su fisonomía propia y peculiar, de que en la actualidad no podria despojarles ningun artista que torpemente lo intentara.

Sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino,
Perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes.

Así como la unidad y la conveniencia de los caracteres y costumbres son exigencias de la *verdad poética*, la necesidad de la semejanza estriba en el profundo respeto que la *verdad histórica* merece.

La *riqueza* de los caracteres se refiere al número de cualidades diversas que los constituyen, y que se manifiesta y refleja en la diversidad de situaciones. El Cid es valiente, altivo, independiente, leal, respetuoso, religioso, buen hijo, buen esposo, buen padre, buen amigo, buen amante de su patria y de la gloria, generoso, etc., y tanto en la Crónica rimada como en los Romances, todas estas cualidades, reveladas y proclamadas por los hechos, son rasgos que determinan enérgicamente la fisonomía moral del personaje, imprimiéndole una individualidad marcada, al paso que en ella se resumen y concentran todos los rasgos más característicos del pueblo español. Ni es una fria abstraccion, ni una individualidad insignificante.

Consideramos la *bondad* moral de los caracteres y costumbres como esencial en la epopeya, por ser una obra destinada á inmortalizar los grandes hechos de un pueblo. Pero no debe interpretarse tan estrictamente esta palabra, que se entienda que todos los personajes deban fingirse perfectos. En el conjunto de los caracteres y costumbres debe predominar el bien sobre el mal: lo feo y lo malo, sólo es admisible como

Biblioteca Municipal de SARRIA

Digitized by Google

medio de contraste. Pero en la epopeya no es lícito hacer uso de semejante medio con tanta latitud como en el drama.

3. — *Plan, estilo y versificacion.*

§ 184.

La epopeya es el poema de más extension. Por este motivo y por exigirlo la forma artística, se divide generalmente en partes proporcionadas, que se denominan *cantos* ó *libros*. La Ilíada y la Odisea constan de veinte y cuatro, y la Enéida de doce.

La *proposicion* ó *invocacion* suelen colocarse en las primeras líneas del poema, y en cuanto á la *exposicion* y á la *narracion*, no siempre se sigue un órden histórico, como lo hicieron Homero en la Ilíada, y el Tasso en la Jerusalen libertada, sinó que algunas veces se lanza de repente el poeta en medio de los sucesos *(in medias res)*, para referir en seguida, ó poner en boca del personaje principal todos los hechos anteriores al que toma como punto de partida. Este segundo método observaron Homero en la Odisea y Virgilio en la Enéida.

La *descripcion* tiene en la epopeya tanta importancia como la narracion misma. En cuanto á los hechos, la descripcion y la narracion se confunden. Las descripciones de personajes, de costumbres, de trajes, paisajes, monumentos y de toda clase de objetos, deben distribuirse con acierto por todo el poema, procurando que engrandezcan y realcen la accion, sin embarazar su curso. Lo mismo debe observarse en cuanto á las comparaciones y á los discursos.

Las *comparaciones* extensas y pomposas, tan frecuentes en la epopeya, se emplean, ya como medio de descripcion, y con cierto carácter episódico, ya para comunicar al estilo dignidad y magnificencia.

Digitized by Google

Los *discursos* se emplean tambien como medio de descripcion y narracion, y principalmente con objeto de presentar un cuadro completo de los sentimientos é ideas generales, y de los motivos individuales de los personajes. Debe preponderar en los discursos la misma tranquilidad majestuosa que en la narracion y en las descripciones. El mismo nombre de *discurso* indica que el diálogo propiamente dicho no tiene cabida en la epopeya: siempre es el poeta quien habla y refiere.

De todo lo dicho se deduce fácilmente cuál debe ser el *estilo* del poema épico. Una elevacion constante, cierta magnificencia sencilla, la sublimidad, la calma, es lo que principalmente le distingue.

El mismo carácter tendrá la versificacion. En latin se emplea el verso exámetro y en castellano la octava real.

4. — *Sucinta noticia de los principales poemas épicos.*

§ 185.

Homero es considerado por todas las escuelas como el más excelente de todos los poetas. La *Ilíada* y la *Odisea* sirvieron de prototipo á los críticos y á los poetas de la antigüedad clásica. La *Enéida* de Virgilio puede considerarse la continuacion, al mismo tiempo que la más acertada imitacion de las obras de Homero. La *Farsália* de Lucano merece colocarse al lado de la *Enéida*.

El *Poema del Cid* y los *Niebelungen*, los poemas religiosos de Jesucristo, la Vírgen, los Santos etc., totalmente eclipsados por la *Divina Comedia*, y por último, los libros de caballería, constituyen la poesía épica de la Edad media.

Predominando ya al cabo de un modo absoluto la influencia de la antigüedad, cantaron los poetas los gloriosos hechos de los tiempos modernos ó los de la religion, dando á sus obras una forma rigorosamente clásica, y siguiendo con tímido paso

Digitized by Google

las huellas de Homero y Virgilio. *Los Lusiadas* de Cámoens, *La Jerusalen libertada* del Tasso, y *El paraiso perdido* de Milton, son los poemas que más sobresalen en este género, mereciendo colocarse á inferior altura *La Araucana* de Ercilla, *La Henriada* de Voltaire, y *La Mesiada* de Klopstock. El *Orlando furioso* de Ariosto es reputado tambien como una de las primeras epopeyas.

Muchísimas obras con las pretensiones de poemas épicos se han escrito, además de las que acabamos de citar, y no somos los españoles, por cierto, los menos pródigos en este punto.

Entre las muchísimas composiciones de nuestra literatura que aspiran al dictado de poemas épicos, pueden ser leidas con algun fruto, *El Monserrate* del capitan Cristóbal de Virués, y *La Austriada* de Juan Rufo; pero donde se hallarán bellezas de mucha valía, aunque afeadas, como en el poema de Ercilla, por insufribles lunares, es en *El Bernardo ó la victoria de Roncesvalles* de D. Bernardo de Valbuena, en *La Jerusalen conquistada* de Lope de Vega, en *La Cristiada* de Fr. Diego de Hojeda, y sobre todo, en *La creacion del mundo* del doctor Alonso de Acevedo, que muy frecuentemente sabe elevarse á la altura de los más nombrados poetas.

II. — DE OTRAS VARIAS COMPOSICIONES ÉPICAS.

§ 186.

Muchas composiciones narrativas y descriptivas se han escrito, que deben ser comprendidas en el género épico, pero que por su forma demasiado histórica, ó por su corta extension, ó por la naturaleza del argumento no merecen el nombre de epopeyas.

§ 187.

Poema histórico. Suele darse este nombre á los poemas que no se apartan de la historia, y en los cuales se deja un

Digitized by Google

campo muy limitado á la invencion poética y al maravilloso. Por esto muchos niegan á obras como la Farsália y la Araucana el dictado de poemas épicos.

§ 188.

Canto épico. Así se titulan ciertos poemas que, ni por la grandeza del asunto, ni por sus cortas dimensiones, merecen el nombre de epopeyas; pero que en cuanto al estilo y á la forma en general se acercan todo lo posible á dicha composicion. Pueden servir de tipo la *Raquel* de D. Luis de Ulloa, y el poema de D. Nicolás Fernandez Moratin, *Las naves de Cortés destruidas.*

§ 189.

Cuento. Los poemas á que se ha dado el nombre de *cuentos*, como el *Don Juan* de Espronceda, se alejan ya mucho de la epopeya. La accion no es heróica; búscanse situaciones más novelescas y dramáticas; el diálogo se sustituye con frecuencia á la forma narrativa, y tanto el estilo como la versificacion varían á cada paso, siguiendo el caprichoso vuelo de la imaginacion del poeta.

§ 190.

Leyendas. Algunos de nuestros poetas han dado el nombre de *leyendas* á ciertas narraciones apoyadas en la historia y en la tradicion, en las cuales divaga agradablemente la fantasía, ya deteniéndose en minuciosas descripciones, ya en incidentes fantásticos ó populares, ya en digresiones de un carácter enteramente lírico. Han desplegado en este género de composicion dotes muy sobresalientes el duque de Rivas y D. José Zorrilla.

§ 191.

Poema burlesco. El *poema burlesco*, como su nombre lo indica, es una parodia de la epopeya. La gracia de este poe-

Digitized by Google

ma depende del contraste que presenta lo trivial del asunto con la grandiosidad del estilo y la elevada entonacion del metro. Lope de Vega hizo gala del buen humor español en *La Gatomaquia;* y Villaviciosa en su *Mosquea* dió muestras de elevado ingenio, y de más que medianas disposiciones para la verdadera epopeya.

III. — NOVELA.

§ 192.

La *novela* es la narracion de una accion interesante en la que se presenta generalmente un cuadro de las pasiones y caracteres del hombre, ó de las costumbres de un país. La novela carece de la grandeza de la epopeya: es más prosáica, y se aproxima más á la realidad. Por esta razon dijo Federico Schlegel que la novela era la epopeya bastardeada.

La *accion* de la novela debe ser una, íntegra é interesante; pero la unidad admite todavía mayor amplitud que en la epopeya. Pueden ser más los incidentes, más variados, y se tolera mayor difusion en los pormenores. En cuanto el *carácter de los hechos* y al modo de conducir el *enredo*, la novela dista mucho ménos del drama que la epopeya; los *caracteres* tienen una fisonomía más individual; la *forma dialogada* se sustituye con frecuencia á la narrativa. El *estilo* admite todos los colores y tonos, desde el más vulgar y jovial, hasta el más elevado y vehemente: la novela se escribe generalmente en prosa. En cuanto á la *extension material* de la obra, hay tanta variedad como en la eleccion de asuntos; no cabe comparacion entre el cuento breve y sencillo, y el voluminoso libro de caballería ó las interminables novelas de nuestros folletines. En una palabra, apenas pueden darse acerca de la novela más reglas que las generales, aplicables á la mayor parte de las composiciones literarias.

Digitized by Google

§ 193.

En Grecia y Roma no hizo la novela grandes progresos, y casi puede decirse que no existió hasta los tiempos de la decadencia.

Aparecieron en la Edad media en el norte de Francia las novelas que tan rápidamente se extendieron por Europa, y que se conocen con el nombre de *libros de caballería*. A la novela caballeresca sucedieron la *heróica* y la *pastoril*. Vino luego la novela *de costumbres*, de la que nos presenta un hermoso modelo el *Gil Blas de Santillana*, y, en otra esfera, nuestras graciosas *novelas picarescas;* posteriormente la *psicológica*, en la cual, dándose poca importancia á los hechos, se aspira á penetrar en lo más íntimo del corazon humano, describiéndose sus más tiernos y delicados afectos ó el violento rigor de sus pasiones. En nuestros dias ha pretendido la novela muy frecuentemente convertirse en *social* y *política*, y la popularidad que ha adquirido es tal vez una de las principales causas de las variedades que ofrece, y de sus grandes extravíos.

Pero el género de novela que, más que los enumerados, se aproxima al poema épico, es la *histórica*, de la que puede considerarse como inventor y modelo Walter Scott. La rica série de novelas, con que llamó la atencion de Europa, y que Villemain califica de más verdaderas que la misma historia, resucitando la memoria de los siglos pasados, contribuyó extraordinariamente á fomentar la aficion al estudio de la Edad media, y el amor á las tradiciones nacionales.

§ 194.

No nos es lícito terminar este tratado sin rendir á Cervantes el tributo de admiracion que todos los pueblos ilustrados le han concedido, proclamándole el primer novelista del mundo. Su *Don Quijote* es una de las obras más sorprendentes del inge-

Digitized by Google

nio humano: las descripciones de la naturaleza encantan por su verdad y hermosura; los personajes, especialmente los del famoso hidalgo y de su inseparable escudero, viven en la memoria de todos, como si realmente hubiesen existido; nunca la filosofía ni la alta crítica se habian hermanado tan graciosamente con los caprichosos juegos de la imaginacion y del ingenio; nunca se habia derramado tan poético colorido en los cuadros más prosáicos de la vida; ni la delicadeza de los chistes, ni las galas del decir, ni la flexibilidad y armonía de la lengua castellana habian jamás adquirido tal grado de elevacion.

La merecida nombradía del *Quijote* tal vez ha sido causa de que la *Galatea*, el *Pérsiles y Sigismunda*, y sobre todo, las preciosas *Novelas ejemplares*, se mirasen con un desvío completamente injustificable. En la *Gitanilla* hay algunos cuadros dignos de colocarse al lado de los mejores del *Quijote*.

CAPITULO III.

POESÍA DRAMÁTICA.

I. — DEL DRAMA EN GENERAL.

§ 195.

Las composiciones dramáticas se designan con el nombre general de *drama*, y los nombres especiales de *tragedia*, *comedia*, *tragicomedia*, etc., de que se hablará en su lugar respectivo.

Siendo el drama la *representacion* de una accion, el poeta dramático cuenta con *medios de expresion* (la declamacion y el aparato escénico) que realzan la palabra. Pero esta ventaja es á la vez una dificultad, y un grave *obstáculo*. El poeta dra-

Digitized by Google

mático debe aspirar al aplauso del *público*, compuesto de personas de distinta edad, de distinto sexo, de distinta educacion, de distinto carácter, de distinto gusto literario, y debe ejercer en este público una impresion momentánea, que sea efecto de la simple contemplacion del espectáculo, y no presuponga la meditacion séria y detenida que consienten ó exigen otras obras literarias. Parecido en esto al orador, debe estudiar el lugar, el tiempo, el auditorio; debe *conocer la escena*, debe *calcular los efectos*.

§ 196.

La voz *drama* encierra la idea de *accion*: lo que más contribuye á que una obra sea verdaderamente dramática y propia para la representacion, es la mucha vida, la animada lucha de encontradas pasiones, de intereses y fines opuestos, que dé lugar á situaciones complicadas é interesantes, en que los personajes puedan ejercer su actividad y revelar enérgicamente su carácter; que agite vivamente el corazon y excite la curiosidad del espectador, haciéndole desear el desenlace ó restablecimiento de la armonía perturbada.

§ 197.

El *objeto* del drama es el hombre, es decir, la representacion de sus cualidades morales, de sus pasiones, de sus virtudes y vicios, de sus defectos y ridiculeces. «El drama, dice Guillermo Schlegel, nos presenta el cuadro de la vida, embellecido; la eleccion de los momentos más penetrantes y decisivos del destino de la humanidad.» Su *fin*, segun Madama Stael, es «conmover el alma ennobleciéndola.» El drama, por más que se apoye en la realidad, y refrene por consiguiente el libre vuelo de la fantasía algo más que otros géneros poéticos de que ya se ha tratado, si aspira al título de obra artística, deberá siempre tener por norte la expresion de la belleza ideal.

Digitized by Google

1. — *Accion dramática.*

§ 198.

Así como la accion de la epopeya nos presenta la lucha entre dos pueblos, la del drama ofrece una lucha entre individuos. La accion del drama debe aparecer como un producto de los designios de los personajes, y de los esfuerzos de su voluntad. Por esto la accion dramática se agita en una esfera mucho más limitada que la accion épica, y en esto se revela tambien el carácter más sujetivo del drama. De este carácter de la accion dramática y de las condiciones que impone la representacion, se deducen todas las diferencias esenciales entre el drama y la epopeya.

La accion dramática debe ser tambien *una*, *íntegra* é *interesante* y además *verosímil*.

§ 199.

Unidad. La *unidad de la accion* dramática debe ser más estricta, ó por lo ménos más perceptible, que la de la epopeya, pues así lo requieren la naturaleza del argumento, la menor extension de la obra, y la circunstancia de estar destinado el drama á la representacion. Si en el drama se admitiesen los episodios con tanta latitud como en la epopeya, se fatigaria demasiado la atencion del espectador, se oscureceria el conjunto de la fábula, y se retardaria, por último, el curso de la accion más de lo que permiten las condiciones del teatro. La accion dramática debe ser mucho más *sencilla* que la del poema épico.

Además de la *unidad de accion*, exigen algunos preceptistas las llamadas unidades de *lugar* y *tiempo*, por considerarlas enlazadas con la primera. Boileau explica como deben entenderse estas unidades, prescribiendo que «*un solo hecho*

Digitized by Google

llevado á efecto *en un lugar* y *en un dia*, tenga lleno el teatro hasta el fin. »

No todos entienden de la misma manera la *unidad de tiempo*. No falta quien haya pretendido que no podia traspasarse el tiempo real de la representacion. Aristóteles observa que la tragedia *procura lo más que se puede estar bajo de un período de sol, ó exceder poco* (cap. v). De estas sencillas palabras dedujeron Boileau y su escuela el rigoroso y absoluto precepto de que la accion teatral no podia durar más de veinte y cuatro horas. Corneille, que experimentó prácticamente lo arbitrario de esta regla, dijo que no tendria ningun escrúpulo en prolongar el tiempo de la accion seis horas más, afirmando últimamente que lo mejor seria omitir toda circunstancia que pudiese recordar la idea del tiempo transcurrido.

Ni Aristóteles ni Horacio dicen una palabra de la *unidad de lugar*. En Grecia, á pesar de que parecian exigirla indispensablemente la forma de los teatros, la contínua presencia del coro y la misma sencillez del argumento, no fué siempre observada. Algunos críticos franceses, más intolerantes todavía en punto á la unidad de lugar que respecto á la de tiempo, exigen rigorosamente que en todos los actos se presente *una misma decoracion;* otros, despues de mil protestas, permiten que se mude la escena en los intermedios.

El tiempo y lugar de la accion no debe determinarlos ninguna regla establecida *à priori*, sinó las verdaderas exigencias del argumento. Cuanto más sencillo sea el argumento, exigirá naturalmente ménos tiempo y ménos decoraciones. No creemos que en este punto deban ponerse más límites que la sencillez y el carácter ideal, que ha de predominar siempre en el drama.

Ni la verosimilitud, ni la unidad de accion, ni la fijeza ó unidad de los caracteres reclaman, como se pretendió, las unidades de lugar y tiempo. La mayor parte de las inverosimilitudes de la tragedia clásica francesa son debidas al arbi-

Digitized by Google

trario precepto prescrito por Boileau. La unidad de accion es del todo independiente de las circunstancias de lugar y tiempo, y lo mismo acontece con respecto á la unidad de los caracteres.

§ 200.

Integridad. La accion del drama, lo mismo que la de la epopeya, ha de ser *íntegra*, y constar, por lo tanto, de exposicion, nudo y desenlace. —

La *exposicion* dramática debe ser activa. Entretejiéndola con los hechos mismos é intercalándola en el diálogo, y no por medio de extensas narraciones, es como debe enterarse al espectador de las causas de la *accion* y de todo lo necesario para su inteligencia, así como de los designios y situacion respectiva de los personajes.

El *nudo* en el drama es más estrecho que en la epopeya; la lucha de pasiones y obstáculos más animada; la accion debe precipitarse á su término con rapidez siempre creciente.

Los cambios repentinos en la situacion de los personajes se llaman *peripecias*, y estas se verifican, ó por *reconocimiento*, como en el *Edipo*, ó por el *natural desenvolvimiento* de los sucesos, como en el *Médico de su honra* y en el *Café*, ó por *cambio de voluntad* en los personajes, como en el *Cinna*, en la *Vida es sueño* y en el *Sí de las niñas*.

El *desenlace* contiene esencialmente una peripecia. Cuanto más repentino é inesperado sea el cambio de situacion, cuanto mayores sean las dificultades de la intriga, y la incertidumbre y zozobra del espectador, mejor será el desenlace y más intensa la impresion de terror ó alegría que deje en el ánimo. Un desenlace previsto y fijado de antemano, como en la epopeya, seria impropio del drama. Pero téngase presente que la menor inverosimilitud en el desenlace es una falta de la mayor trascendencia.

Digitized by Google

§ 201.

INTERÉS. El *interés* de la accion dramática, tanto por razon de los afectos que excite, como por la simpatía particular que inspiren los personajes, como por la novedad y variedad de las situaciones, ha de ser más personal, más vivo que el de la accion épica. No se desenvuelve en el drama como en la epopeya el cuadro completo de la civilizacion de un país, sinó un cuadro de familia. No se trata de grandes glorias é intereses nacionales, sinó de glorias é intereses particulares de los personajes, de intereses que presentan el aspecto de privados. No por esto se ha de hacer gala de sentimientos vulgares ni excéntricos, sinó que en los caracteres y designios de los personajes, han de reflejarse los sentimientos más generales del corazon humano.

§ 202.

VEROSIMILITUD. La *verosimilitud* del drama no consiste en que la representacion llegue á confundirse con la realidad; porque, si esto fuese posible, el placer trágico se convertiria en un tormento insoportable, y una prosa rastrera acabaria por invadir el campo de la poesía. La verdad poética no debe fundarse en un frio cálculo de probabilidades; basta que e poeta consiga abstraernos de lo que nos rodea, haciendo que vuele agradablemente nuestra imaginacion por los embellecidos espacios del mundo ideal.

La verosimilitud, ó mejor, la verdad poética es condicion esencial de toda obra artística, y por consiguiente de todo argumento poético; pero se hace mérito especial de esta cualidad al tratarse de la accion dramática, porque la circunstancia de componerse para ser representada, y de valerse el poeta de medios de expresion más materiales y sensibles, esclaviza la fantasía atándola en cierto modo á la realidad del espectáculo. Lo que no es inverosímil para el lector, con mucha frecuencia

Digitized by Google

lo califica de tal, y con razon, el público que asiste á una representacion dramática. Requiere por otra parte tanto cuidado la verosimilitud, que la torpeza del artista puede ser causa de que hechos verdaderos y reales parezcan inverosímiles en el teatro.

2.—*Personajes.*

§ 203.

El *número* de personajes es mucho menor en el drama que en la epopeya. El poeta dramático no debe presentar la *diversidad* de edades, sexos, profesiones, jerarquías sociales, etc., en que se halle reflejada la vida de un pueblo. Limítase solamente á los pocos caracteres necesarios para el circunscrito fin del drama.

La *unidad de personaje* puede considerarse esencial en el drama. El personaje principal recibe el nombre de *protagonista*. Pero no debe caerse en el absurdo de concentrar exclusivamente todo el interés en el personaje principal, aislándolo en medio de personajes insignificantes ó inútiles. Todos, hasta los más secundarios, deben tener su importancia propia en la accion.

En cuanto á las *cualidades* de los caracteres y costumbres, son aplicables al drama las observaciones que se hicieron al tratar de la epopeya. Pero el más circunscrito espacio en que se mueve la accion dramática y la mayor sobriedad de situaciones é incidentes, no consienten en los caracteres dramáticos la *riqueza* de cualidades de los caracteres de la epopeya ó de la novela. Además de esto, como los personajes dramáticos obran en virtud de designios individuales y á impulso de pasiones personales, los caracteres dramáticos deben distinguirse por su *energía*, y una muy marcada *individualidad*. Esto no se opone á que constituyan su fondo las pasiones y los resortes *generales* de la voluntad humana, como por ejemplo,

Digitized by Google

el celo religioso, el patriotismo, el amor, la fidelidad conyugal, la ternura maternal, la piedad filial, etc. En el drama histórico se hallarán indirectamente reflejados los partidos políticos, las sectas religiosas, las ideas y sentimientos dominantes de la época, sin incurrir nunca en la frialdad de las abstracciones y alegorías.

3. — *Plan, estilo y versificacion.*

§ 204.

La *extension material* del drama es mucho menor que la de la epopeya. Así lo reclaman la naturaleza intrínseca del argumento, su menor grandiosidad, su mayor sencillez, y sobre todo, las exigencias de la representacion.

Las composiciones dramáticas se dividen en partes, llamadas *actos*, y en el drama español *jornadas*. Entre uno y otro acto se suspende la representacion, dándose el nombre de *intermedio*, tanto al tiempo en que la representacion está suspensa, como á la música ó baile con que se distrae el ánimo del espectador.

El *número de actos* no debe deducirse de ninguna regla establecida arbitrariamente *à priori*, sino de la naturaleza misma del argumento. En el teatro griego la representacion era contínua; en el teatro latino prevaleció la division en cinco actos, que adoptaron el teatro clásico francés, lo mismo que Shakespeare y Schiller. Nuestro teatro nacional siguió constantemente la costumbre de dividir el drama en tres jornadas, division que defienden con calor algunos de los críticos alemanes de más nombradía. D. Leandro Moratin, tan ciego esclavo de las más convencionales reglas del clasicismo francés, obrando cuerdamente, no tuvo reparo en escribir dos comedias en dos actos, y de seguir en las demás el ejemplo del genuino teatro español.

Digitized by Google

En lo tocante á la *extension* de los actos, debe procurarse que guarden proporcion entre sí y proporcion con el todo. Prescindiendo de que así lo reclama la forma artística de la obra, debe tenerse en cuenta que un acto excesivamente largo despues de otros excesivamente cortos fatigaria al espectador, y viceversa, uno muy corto despues de otros muy extensos, pareceria defraudar sus esperanzas causando en su ánimo una impresion desagradable.

Cada uno de los actos debe encerrar una *accion parcial* con exposicion, nudo y desenlace, y ofrecer, por lo tanto, un interés siempre creciente. El desenlace será parcial: al paso que motive la suspension del espectáculo, ha de contener el gérmen de nuevas dificultades, comunicando ardiente incentivo á la curiosidad, en vez de satisfacerla completamente.

§ 205.

Llámanse *escenas* las distintas partes de un acto, señaladas por la entrada ó salida de uno ó más actores. Cada escena debe formar un todo regular, é influir en el curso de la accion y en la situacion respectiva de los personajes. Ni en cuanto al *número* ni en cuanto á la *extension* de las escenas puede darse regla fija; sin embargo, las contínuas entradas y salidas de los personajes, además de producir confusion, darian á la obra un carácter truncado y ridículo.

No deben *motivarse* formalmente las entradas y salidas como algunos autores lo hacen para disimular la inoportunidad ó la inverosimilitud, pero jamás deberán ser *extemporáneas* ó parecer *inmotivadas*.

§ 206.

Aunque la forma de la elocucion propia y característica del drama es la dialogada, admítense con la debida parcidad los *monólogos* y *apartes*, por medio de los cuales descubren los

Digitized by Google

personajes los combates del ánimo, así como los designios más ocultos y los más íntimos secretos de la conciencia.

El *diálogo dramático* por excelencia, es el vivo, cortado, que ora corre ligero y gracioso, ora precipitado, animándose á medida que aumenta el interés de la accion y que las pasiones se agitan con más fuerza.

El *estilo dramático*, además de la viveza y animacion propias del diálogo, debe distinguirse por la sobriedad en el ornato, la perspicuidad, la concision, y sobre todo por su fiel correspondencia con las diversas situaciones y con el diverso carácter de los personajes. Nada más impropio del drama que aquel lirismo convencional y difuso en que sólo se revela la personalidad del escritor, cuando no su mal gusto literario.

No obstante de escribirse algunos dramas en *prosa*, es digna de preferencia la *versificacion*, aun en la comedia más familiar. Son impropias del drama las *artificiosas estrofas* de la poesía lírica, y en general toda combinacion demasiado musical. El teatro español ha empleado con predileccion el verso octosílabo, ya asonantado, ya reunido en armoniosas y fáciles redondillas, reservando para los asuntos elevados el endecasílabo.

II. — DE LAS DISTINTAS ESPECIES DE POEMAS DRAMÁTICOS.

§ 207.

Una separacion completa medió en Grecia entre la *tragedia* y la *comedia*. La primera tenia por objeto excitar el terror y la compasion, presentando el combate de los grandes héroes con el Destino, la lucha de las pasiones humanas con las leyes eternas. La segunda exponia á la burla y á la risa de los espectadores los extravíos y defectos morales del hombre. El teatro clásico francés conservó esta separacion, que no respetaron el teatro español ni el inglés. El teatro español admitió siste-

Digitized by Google

máticamente el tradicional carácter del gracioso en los argumentos más trágicos, y Shakespeare, mezclando lo cómico con lo terrible con más discrecion, supo producir por este medio hermosos y dramáticos contrastes.

Aunque en ambos teatros existen dramas trágicos y cómicos, como en el fondo y en la estructura se diferencian esencialmente de los modelos griegos y latinos, para distinguirlos de la tragedia y comedia clásicas, se les designa con el nombre genérico de *drama*, que ha sustituido al de *comedia* tan usado en este mismo sentido en España.

No tratarémos de los *Autos sacramentales*, ni del *drama lírico*, ni de otras composiciones de inferior calidad como los *sainetes*.

§ 208.

Tragedia. Defínela Hermosilla: «la representacion de una accion extraordinaria y grande, en que intervienen altos personajes, imitada con la posible verosimilitud.» La escuela clásica considera esenciales en la tragedia la grandeza de la accion, el carácter heróico de los personajes, la sencillez de la trama, la observancia de las tres unidades, y la sostenida elevacion del estilo y de la versificacion. En cuanto á esta última, la mayor parte de los preceptistas españoles recomiendan el endecasílabo asonantado.

Esquilo, Sófocles y Eurípides son los principales modelos de la tragedia griega. La latina fué una pálida imitacion. Pedro Corneille, Racine y Voltaire en Francia y Alfieri en Italia merecen la honra de ser reputados como los mejores dechados de la escuela clásica, fundada en la pretendida imitacion de los trágicos griegos y en las reglas de Aristóteles. En España no pudo aclimatarse el género, á pesar de haberse intentado ya en el siglo XVI, y principalmente desde que en el siglo pasado prevaleció la influencia del clasicismo francés. La *Raquel* de D. Vicente García de la Huerta y el *Edipo* del Sr. Marti-

Digitized by Google

nez de la Rosa bastarán para dar una idea de los resultados obtenidos.

§ 209.

Comedia. Así como la tragedia se propone excitar el terror y la compasion por medio de una accion lamentable ocurrida entre personas ilustres, « la *comedia* es una accion representativa, alegre y regocijada, entre personas comunes. » En la comedia el estilo es familiar, y feliz el desenlace. El octosílabo asonantado es el metro que se conceptúa más propio del estilo de la comedia.

Aristófanes y Menandro levantaron la comedia griega á un alto grado de perfeccion. Plauto y Terencio, poetas latinos, siguieron las huellas de Menandro; y Moliére, el más célebre de los autores cómicos franceses, les imitó á su vez.

En España puede decirse que hasta la aparicion de don Leandro Fernandez Moratin no ha tenido ningun verdadero representante la comedia Menandrina. *El Sí de las niñas* es su mejor obra dramática.

Si se prescinde de la estrechez de las reglas aristotélicas y se fija la atencion en el fondo, no solamente el teatro español puede ofrecer una riqueza de verdaderas comedias, que ninguna nacion posee; sinó que ha sido el maestro de los primeros escritores cómicos europeos, sin exceptuar á los franceses. Véanse la *Dama duende*, de Calderon; *El desden con el desden*, de Moreto; *Marta la piadosa*, de Tirso; la *Verdad sospechosa*, de Alarcon; *Entre bobos anda el juego*, de Rojas, y el *Castigo de la miseria*, de D. Juan de la Hoz.

§ 210.

Drama. Es imposible dar una definicion que se adapte á composiciones tan diversas como las que con este nombre genérico se designan. Lo único que puede decirse es que así el antiguo drama español como el inglés, el aleman, el francés

Digitized by Google

y el español moderno que tanto se diferencian entre sí, han roto con más ó ménos tino y acierto las arbitrarias reglas de los preceptistas, y que en vez de imitar la tragedia y comedia griegas, han procurado inspirarse en la historia moderna y en las costumbres patrias.

Al mismo tiempo que Lope de Vega echaba los cimientos de nuestro teatro nacional, el primer trágico de los tiempos modernos, el célebre Shakespeare, entusiasmaba al público inglés con sus grandiosos dramas históricos, novelescos y cómicos, en que, á la par de inconcebibles descuidos y de relevantísimas prendas, resaltan la profundidad y riqueza de los caracteres y la enérgica poesía del diálogo. El *Hamlet*, el *Macbet* y las *Alegres comadres de Windsor* bastarán para dar una idea de las excelentes y de las malas cualidades de este tan admirado como censurado ingenio.

Varios poetas alemanes, formados en la escuela de Shakespeare, conocedores del teatro griego y del francés, y sobre todo auxiliados por los adelantamientos de la estética y de la crítica literaria, se propusieron hermanar lo bueno de las diversas escuelas; y al númen de Schiller, autor del *Wallenstein* y del *Guillermo Tell*, se debe indudablemente la nueva faz que ha presentado el moderno teatro de Europa.

En el teatro español abundan excelentes dramas *trágicos*, como la *Estrella de Sevilla*, de Lope de Vega, *A secreto agravio secreta venganza*, de Calderon; dramas en que el carácter del pueblo español se halla tan bien retratado como en *El mejor alcalde el Rey*, de Lope, *Del rey abajo ninguno*, de Rojas, y *El alcalde de Zalamea*, de Calderon; otros de un carácter tan elevado y filosófico como el *Burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, *El tejedor de Segovia*, de Alarcon, *La vida es sueño*, *La devocion de la cruz*, de Calderon, y los mitológicos, religiosos, caballerescos, é históricos y tantos otros, cuya difícil clasificacion seria impropia de este breve compendio.

Digitized by Google

CAPÍTULO IV.

POESÍA BUCÓLICA Y DIDÁCTICA

—

I. — POESÍA BUCÓLICA.

§ 211.

El objeto de la poesía pastoral es inspirar un amor puro á la naturaleza, haciendo sentir todo lo que tiene de agradable y poética, abstrayéndonos por un momento de la vida convencional y agitada de las ciudades.

Los poetas griegos dieron á sus composiciones pastoriles el nombre de *idilios*, que significa una pequeña imágen ó una pintura en el género gracioso y dulce; Virgilio llamó á las suyas *églogas*, ó poesías escogidas.

La poesía bucólica puede ser lírica, narrativa ó dialogada.

Dos escollos deben evitarse, de que no se libraron completamente ni aun los poetas más aventajados: por un lado el *prosaismo* y la *grosería*, y por otro la demasiada *elevacion* y *afectada cultura*. Ni debe presentarse la vida del campo con las penalidades que nacen de la miseria y de sus rudas faenas, pintando las costumbres con la tosquedad propia de un estado inculto ó salvaje; ni debe pretenderse idealizarla tanto, que se desfigure la naturaleza á fuerza de arroyuelos, avecillas y flores, y se convierta á los personajes en sutiles y almibarados cortesanos mal disfrazados con el humilde pellico del pastor.

El *estilo* de la poesía bucólica debe hallarse tan distante de la afectacion como del desaliño y prosaismo. En punto á la *versificacion*, los poetas latinos escribieron la égloga en exámetros. Los castellanos adoptaron el terceto, la octava, el en-

Digitized by Google

decasílabo libre ó las estrofas de versos heptasílabos mezclados con los de once.

Teócrito, Bion y Mosco en Grecia, Virgilio en Roma, y en España Garcilaso, Balbuena y Melendez, son los autores que más han sobresalido en la poesía pastoral.

§ 212.

Poema descriptivo. Se ha dado este nombre á composiciones de alguna extension, en que el poeta no manifiesta otro designio que el de describir. Aunque podria comprenderse este poema en el género didáctico, como la naturaleza es la que sugiere la materia de las descripciones, y como el amor á la naturaleza es el sentimiento poético dominante en obras de esta clase, por esto colocamos el poema descriptivo al lado de las composiciones bucólicas. Akenside y Delille no han tenido imitadores en España.

II. — POESÍA DIDÁCTICA.

§ 213.

Dándose el nombre de poesía didáctica á la que tiene por fin directo instruir, esclavizando la poesía á la ciencia de un modo más ó ménos encubierto, comprenderémos en el género didáctico varias composiciones, que si bien presentan caracteres muy diversos, segun los grados de importancia que en ellas tomen la razon, la imaginacion ó el sentimiento, convienen todas en tener por base un principio científico ó una série de principios, formando á veces una teoría completa.

1. — *Poemas alegóricos.*

§ 214.

Fábula. La *fábula* ó *apólogo* es la narracion breve de una accion alegórica, cuyos personajes son, por lo general, ani-

Digitized by Google

males irracionales. Es de la esencia del apólogo encerrar una instruccion, un principio general, moral ó literario, que naturalmente se desprenda del caso particular que se refiere. De todas las composiciones didácticas es la más poética, la que ménos esclaviza la imaginacion.

La verdad poética exige que, al idear los *caracteres* y *costumbres* de los animales, se les atribuyan acciones que guarden alguna analogía con sus instintos y cualidades naturales, ó con las que la preocupacion ó la mitología les hubiesen atribuido. El *estilo* de la narracion y del diálogo debe ser fácil, sencillo, y tan candoroso que nos parezca que el autor cree inocentemente lo que dice; el del diálogo debe ser propio de los caracteres y situaciones de los personajes. En cuanto á la *versificacion*, Fedro emplea el yámbico libre; Iriarte y Samaniego usan toda especie de metros, y sobre todo Iriarte, que hizo gala de ostentar en sus fábulas la variedad y riqueza de la versificacion castellana.

El Oriente es la cuna de la fábula: Esopo la trasladó á Grecia, y Fedro la perfeccionó en Roma. Todas las naciones modernas han tenido sus fabulistas; pero ninguno ha logrado distinguirse como La-Fontaine, llamado con justicia el Esopo y Fedro de los tiempos modernos. En España Samaniego, imitador de La-Fontaine, y D. Tomás de Iriarte, que tuvo el feliz pensamiento de dedicar la fábula á la enseñanza de preceptos literarios, son los que más se han distinguido.

§ 215.

Otras composiciones se han designado con el nombre de *fábulas* por razon de su sentido alegórico, y que sin embargo se diferencian muchísimo de las que acabamos de citar, por su carácter más severo y su mayor intencion filosófica. Pueden dar idea de este género las fábulas que, traduciendo ó imitando á algunos poetas alemanes, ha popularizado entre nosotros el Sr. Hartzenbusch. Finalmente, otras se distinguen

Digitized by Google

por la delicadeza del sentimiento, y bajo este concepto predomina en ellas un carácter lírico muy pronunciado, como se notará en algunos poemas en que el Sr. Selgas supo prestar á las flores, árboles y arroyos un lenguaje sencillo y poético.

§ 216.

Proverbio. El proverbio presenta muchas veces como el apólogo, pero encerrándolo en una breve proposicion, un hecho particular y alegórico del que se sigue una máxima ó un principio general. El *Libro de los proverbios* contenido en la Sagrada Escritura ofrecerá abundantes y hermosísimos ejemplos.

§ 217.

Parábola. Aunque en el citado libro de la Biblia se dá tambien este nombre á los proverbios, sin embargo se aplica con más frecuencia á algunos pasajes de los Libros sagrados en que el hecho se desenvuelve con alguna mayor extension. Así como la fábula propiamente dicha es por lo regular lijera, festiva y satírica, la parábola se distingue por un sentido más profundo, y porque generalmente toma sus argumentos de acciones y circunstancias de la vida humana. El divino Preceptor hizo inteligibles las eternas verdades de su doctrina, revistiéndolas de sencillas y hermosas parábolas, fundadas en los sucesos más vulgares de la vida. Conocidas de todo el mundo son las del *Sembrador* (Matth. c. XIII); la de *La Oveja extraviada*, la de *La Drachma perdida*, y la de *El Hijo pródigo* (Luc. 15). Algunas veces los personajes son todos séres inanimados, como en la parábola de los árboles que quieren elegir rey (Jud. 9).

§ 218.

Metamórfosis. Ovidio compuso quince libros de leyendas mitológicas en que refiere las transformaciones de los dioses y

Digitized by Google

los hombres, en séres irracionales, rocas, fuentes, flores, etc., como castigo ó expiacion de alguna pasion ó de algun crímen.

2. — *Sátira, discurso moral y epístola.*

§ 219.

SÁTIRA. Llámase *sátira*, en general, la censura amarga, maliciosa ó festiva de los vicios, errores y ridiculeces. Por lo tanto se ha dado este nombre á unos poemas de mayor extension que los líricos, cuyo objeto es censurar.

La sátira es de dos especies; pues ó se censuran en ella vicios y crímenes que traen consigo deplorables y funestas consecuencias, ó es una burla chistosa de los defectos y ridiculeces que á nadie ofenden, sinó al mismo que adolece de ellos. Inflamada, en el primer caso, de una noble indignacion, hiere con los rayos de la más vehemente elocuencia, *Grande Sophocleo carmen baccatur hiatu;* inspirada, en el segundo, por la malicia y por el buen humor, juega y divierte, riéndose de las debilidades y ridiculeces de nuestros semejantes, *Admissus circum præcordia ludit.* Juvenal y Horacio ofrecen un ejemplo de esta perfecta distincion.

La sátira se desvia de su objeto, cuando inspirada por el escepticismo ó el rencor, derrama el odio ó el ridículo sobre lo que merece respeto y entusiasmo, ó cuando degenera en personalidad, ó cuando hace gala de licenciosa y desenvuelta.

§ 220.

Los principales satíricos latinos son Lucilio, de quien sólo quedan algunos fragmentos; Horacio, que se distingue por su amabilidad epicúrea y sus inagotables chistes; Persio, sumamente nervioso en la expresion; y el hiperbólico y elocuente Juvenal, que peca en algunas ocasiones de extremada desnudez en la descripcion ó censura del vicio.

Digitized by Google

En España en el siglo XIV sobresalió en el género satírico, por su agudo ingenio y donosa travesura, nuestro célebre Arcipreste de Hita. A principios del siglo XVI aparece Bartolomé de Torres Naharro, y poco tiempo despues el chistoso y fácil Cristóbal de Castillejo. Hasta la época de Góngora no vuelve á cultivarse con buen fruto la sátira; los hermanos Argensolas y Quevedo la perfeccionaron muchísimo, dándole la forma clásica, que supieron conservar más tarde D. Melchor Gaspar de Jovellanos, D. José Gerardo de Herbas (Jorge Pitillas), Vargas Ponce y D. Leandro Fernandez Moratin.

§ 221.

Discurso moral. Se dá este nombre á los poemas que encierran una série de reflexiones profundas sobre algun punto de filosofía ó moral, presentadas bajo forma poética. Estas composiciones, de que nos ofrecen algunos buenos modelos Melendez y Martinez de la Rosa, reciben su valor de la profundidad del pensamiento y sólo tienen de poético, algunas imágenes con que se encubre y engalanan las ideas, y el tono elegíaco que en la mayor parte de ellas domina.

§ 222.

Epístola. El poema así llamado es, como el mismo nombre lo indica, una carta en verso en la que se puede elogiar, censurar, enseñar, etc. Divídense las epístolas en *morales*, *literarias* y *satíricas*. Por consiguiente no se diferencian del discurso moral ó de la sátira, sinó en la forma de la elocucion.

Horacio es el dechado más perfecto de esta especie de composiciones. Todas sus epístolas pertenecen al género moral, excepto la 1.ª del libro 2.º, dirigida á Augusto, en la cual, despues de explicar el orígen de la poesía, hace un magnífico elogio de este arte encantador, y la que dirige á los Pisones, tan conocida en las escuelas, y unánimemente aplaudida por

Digitized by Google

las personas que cultivan el buen gusto. El tema constante de las demás epístolas de Horacio es el elogio de la virtud y de la vida del campo.

Los Argensolas, Melendez, Jovellanos, Cienfuegos y don Leandro Moratin escribieron excelentes epístolas morales, satíricas ó literarias; pero todas quedan oscurecidas por la célebre y nunca suficientemente admirada *Epístola moral* de Rioja.

El metro que generalmente han adoptado los poetas castellanos, tanto en la sátira, como en el discurso moral, como en la epístola, es el terceto, ó el verso libre. Los latinos emplearon constantemente el exámetro.

3. — *Poema didascálico.*

§ 223.

El poema *didascálico* ó *didáctico* propiamente dicho, comprende la teoría de un arte ó ciencia en toda su extension. De todas las composiciones didácticas es la más científica, y por consiguiente la más prosáica. Su objeto primordial es expresar de un modo sistemático una série de principios abstractos ó reglas, dirigiéndose directamente á la razon y á la reflexion.

En cuanto al *fondo*, debe reunir todas las condiciones de las demás obras científicas: *verdad* en los principios establecidos, *espíritu generalizador*, *claridad* y *método riguroso*. Por lo tanto, no tiene de poético más que la forma, el traje. Los medios de que se han valido los poetas para embellecer las obras didácticas son la mayor rapidez, la supresion de transiciones, los episodios y digresiones, las comparaciones y descripciones, las imágenes, las metáforas y demás adornos de diccion, y por último la armonía del metro.

No es posible caracterizar de un modo fijo el *estilo* del poema didáctico, por ser tan inmensa la variedad de asuntos que en-

Digitized by Google

tran en el dominio de la ciencia. Por regla general es florido, permitiendo en ciertos asuntos elevacion y entusiasmo; pero una de sus mayores dificultades consiste en dar un barniz poético á objetos en su esencia prosáicos y triviales. En punto á la *versificacion*, el metro generalmente empleado por los poetas latinos es el exámetro: Ovidio hizo uso del dístico de exámetro y pentámetro. Los poetas castellanos han elegido el endecasílabo, pero sin sujetarse á una combinacion métrica determinada, empleando el terceto, la octava real, la silva, ó el verso libre.

§ 224.

En el Antiguo Testamento hallamos cuatro libros de preceptos morales, que por carecer de un plan regular y científico no pueden llamarse poemas didascálicos en toda la extension de la palabra; pero que por su extraordinaria profundidad, por su concision admirable, y por la hermosura de la expresion, exceden á todo lo más elevado que en este género han producido la ciencia y la poesía hermanadas. Estos libros son, el de *Los proverbios*, antes citado, el *Eclesiastes*, el *Libro de la Sabiduría* y el *Eclesiástico*. A ningun otro podria aplicarse con tanta justicia lo que en ellos se dice de las palabras del sábio: *Verba sapientium sicut stimuli, et quasi clavi in altum defixi.*

Las Obras y los Dias, de Hesiodo, y *las Geórgicas*, de Virgilio, son los dos grandes modelos de la poesía didáctica de la antigüedad clásica.

Los fragmentos del *poema* ó *tratado de la pintura* por el licenciado Pablo de Céspedes, constituyen la obra de más importancia que en el género didáctico poseemos los españoles. El Sr. Martinez de la Rosa, con su *Arte poética*, suplió una falta que desde mucho tiempo habia sido inútilmente sentida en nuestra literatura.

Digitized by Google

SECCION SEGUNDA.

COMPOSICIONES ORATORIAS.

ELOCUENCIA, ORATORIA, RETÓRICA.

§ 225.

« La *elocuencia*, dice Capmany, no es otra cosa, hablando con propiedad, sino el don feliz de imprimir con calor y eficacia en el ánimo de los oyentes los afectos que tienen agitado el nuestro. »

Blair la define: « El arte de hablar de manera que se consiga el fin para que se habla. » Y luego añade: « Esta definicion comprende sus diversos géneros, ora se emplee para instruir, ora para persuadir ó agradar. Pero como el objeto más importante es la conducta, y por consiguiente la persuasion, puede definirse la elocuencia, *El arte de persuadir*. »

No es lo mismo *convencer* que *persuadir:* la conviccion, segun Blair, se ejerce en el entendimiento, y la persuasion se dirige á la voluntad, á la accion. La Academia de la Lengua dá alguna mayor latitud al significado de la voz *persuadir*. « Es, dice, obligar á alguno con el poder de las razones

Digitized by Google

ó discursos que se le proponen, á que ejecute alguna cosa ó la crea. »

No se limita la elocuencia á la *palabra:* el lenguaje natural expresa y difunde más rápida y énérgicamente que la palabra misma los fenómenos de la sensibilidad.

Tampoco la elocuencia de la palabra se circunscribe á los *discursos oratorios* ni á la *prosa;* mas no puede negarse que su verdadero campo es el discurso oratorio.

§ 226.

La elocuencia es un *don de la naturaleza*, que se perfecciona y desenvuelve por medio del *arte*. En los momentos supremos de la vida, siempre que una circunstancia extraordinaria conmueve profundamente nuestro ánimo, apenas hay hombre que no sea elocuente. Pero el arte, apoyado en la naturaleza, ha conseguido que la palabra humana, subordinada á la reflexion y dócil instrumento de la voluntad, se convirtiese en arma poderosa de la verdad, de la justicia, de la moral y de la religion. De aquí ha nacido la *oratoria (ars oratoria)* ó arte de emplear el pensamiento y la palabra para la consecucion de un fin determinado, que generalmente es la aplicacion de la verdad (general ó abstracta) á un caso particular, la realizacion de lo útil y de lo bueno.

Por consiguiente, lo que más *caracteriza* la oratoria y la distingue esencialmente de la poesía, es la subordinacion del pensamiento y de la palabra á un fin práctico, útil, y por lo tanto extraño al arte (la formacion de una ley, su aplicacion, la reforma de las costumbres, etc.).

El discurso oratorio adquiere todavía un carácter más peculiar, cuando el orador, frente á frente de un enemigo empeñado en sostener el combate, tiene que vencer fuertes resistencias, ya del entendimiento, ya de la voluntad. En la *discusion* despliega el arte oratorio todos sus recursos, y la elocuencia su poder.

Digitized by Google

Otra de las causas que más influyen en el carácter especial de las composiciones oratorias, es la circunstancia de pronunciarse ante un *auditorio* más ó ménos numeroso. La emocion se trasmite rápidamente del orador á los oyentes, y de estos al orador, y parece que su intensidad aumenta en razon directa del número de personas que la experimentan.

Por último, la *improvisacion* es el complemento, el alma de la composicion oratoria. El discurso que se recita de memoria ocupa un término medio entre las obras destinadas á la lectura y las oraciones improvisadas.

§ 227.

La *retórica* es la teoría de la oratoria ó de la elocuencia, de la misma manera que la poética es la teoría de la poesía (§ 123). Ciceron y Quintiliano dividieron la retórica en cinco partes: *invencion*, *disposicion*, *elocucion*, *memoria* y *pronunciacion*. Sin desviarnos del método tan sabiamente trazado por los antiguos maestros del arte de bien decir, tratarémos 1.° del fondo del discurso oratorio; 2.° de la forma, y 3.° de los distintos géneros de oratoria.

CAPITULO PRIMERO.

DEL FONDO DEL DISCURSO ORATORIO.

§ 228.

La oratoria, lo mismo que la poesía (§ 125) extiende sus límites á todos los objetos del pensamiento, bien que circunscribiéndose á intentar un resultado de utilidad práctica (§ 226). Su principal cargo es la defensa de los grandes intereses religiosos ó civiles de la sociedad. El discurso oratorio, llamado tambien *oracion*, dirige particularmente sus esfuerzos á la demostracion de una verdad aplicable, ó á la resolucion de una cuestion importante.

Digitized by Google

Ni las cuestiones muy abstractas, ni las demasiado concretas y erizadas de minuciosos pormenores pueden prestarse á las galas de la elocuencia: las primeras caen por completo bajo el dominio de la ciencia pura y de la más severa dialéctica; las segundas entran en la esfera de un empirismo vulgar y prosáico.

§ 229.

Para influir en las decisiones y actos del hombre, no basta convencerle, sino que muy frecuentemente es indispensable desviar ó contrarestar las tendencias é impulsos de su corazon. La oratoria se vale de la ciencia, de la poesía y de la elocuencia como de simples instrumentos para dominar los ánimos y conseguir su fin. Por esto se dice que el orador debe *instruir, agradar* y *conmover*. Mas como es inherente á la humana naturaleza el deseo de obrar ó de manifestar que obramos en virtud de motivos racionales, aun cuando el orador procure agradar y conmover, deberá parecer que no se propone otro designio que probar lo verdadero. El placer y la mocion de afectos se difundirán ocultamente por todo el discurso, como la sangre en el cuerpo humano. La siguiente fórmula de San Agustin es más exacta y profunda que las de Ciceron y Quintiliano: *Ut veritas pateat, ut veritas mulceat, ut veritas moveat. (De Doctr. christ.* IV, 28.)

1. — *De los medios de convencer.*

§ 230.

El *elemento científico* es la base fundamental y sólida del discurso oratorio. La oratoria supone gran caudal de conocimientos y un conocimiento completo del asunto. Por esto decia Ciceron que en las escuelas de filosofía era donde habia aprendido á ser orador. Para probar una verdad, no basta

Digitized by Google

creerla, sentirla con fuerza con la intuicion del poeta. El orador ha de contemplarla por todos sus lados, ha de apreciar todas sus circunstancias, prevenir las dificultades, resolver las objeciones; en una palabra, ha de experimentar, analizar, abstraer, generalizar, juzgar: debe además tener conciencia del fin á que se dirige y un conocimiento claro y preciso de los medios que emplea: no le basta la inspiracion, es indispensable la *reflexion* y el completo *dominio de sí mismo*. Y de poco le servirian al orador todas estas facultades, si careciese de una *memoria pronta*, y de aquel discernimiento y *prudencia* que no se adquiere en los libros ni con la meditacion solitaria, sino en el trato civil, en medio del bullicio de los negocios, de los contratiempos y luchas del mundo, que es en donde estudiamos directamente al hombre, y donde mejor podemos completar el conocimiento de nuestro propio corazon. *Prudentiam quodammodo esse divinationem.* (Cor. Nep., *in vita Attici.*)

§ 231.

La demostracion de la verdad exige un gran conocimiento de los caminos que sigue el entendimiento para adquirirla, y de los que le impelen al error. La *dialéctica* es el nervio de la oratoria, ó, como dice Montano, su hermana gemela.

Todo el artificio de la *prueba* consiste en demostrar la relacion necesaria que existe entre una verdad conocida ó confesada con otra verdad desconocida ó negada, que es la que se intenta probar. El orador argumenta generalmente por *deduccion*, pero difícilmente se encontrará ningun discurso oratorio en que no se combinen el método inductivo con el deductivo. La oratoria evita cuanto puede la forma *silogística* y emplea con preferencia el *entimema*, el *epicherema*, el *ejemplo* y el *argumento ad hominem*.

Aristóteles divide las pruebas en *artificiales* é *inartificiales*. Entiende por pruebas *inartificiales* las que dependen de la au-

Digitized by Google

toridad ó testimonio humano: las leyes, las opiniones de los sábios, las máximas vulgares, los documentos que hacen fe en juicio, las deposiciones de los testigos, la fama pública, el juramento, etc. Dá el nombre de *artificiales* á las que, naciendo de lo más íntimo del asunto, están fundadas en las leyes mismas del raciocinio y en la naturaleza del espíritu humano en general (testimonio de los sentidos, de la memoria, de la conciencia, de la razon).

Meditado el asunto é inventadas las pruebas, debe procederse con mucho tino en su *eleccion*. El que todo quiere aprovecharlo, dice Quintiliano, dá señales de indigencia: *ponderantur, non numerantur*. Las pruebas deben ser *sólidas*, *propias* y *peculiares* del asunto, y finalmente deben *acomodarse á la capacidad y disposicion del auditorio*.

En materias difíciles y cuestionables no basta haber sentado y probado la verdad, sino que es preciso disipar la duda, destruir las preocupaciones, deshacer los argumentos. Bajo este supuesto, la *refutacion* es una parte integrante de la prueba.

2. — *De los medios de agradar.*

§ 232.

El orador agrada, combinando el *elemento artístico* con el *científico*, impresionando la fantasía, interesando el corazon, embelleciendo todo lo posible la forma del discurso. La primera de las condiciones es la *importancia de la materia*. Una cuestion frívola que no afecte los intereses del hombre y de la sociedad, no puede cautivar é interesar vivamente á un auditorio.

Siendo la belleza un reflejo de la verdad y de la bondad, es indispensable que el orador defienda una buena causa, y el auditorio se penetre de que sostiene los fueros de la *razon* y de la *virtud*. Por esto, además de las dotes intelectuales de que hicimos mérito, se consideran tan importantes en el ora-

Digitized by Google

dor la *honradez* y todas las prendas morales que aumentan la autoridad de su palabra: la *benevolencia*, que atrae los corazones; la *dignidad*, que concilia el respeto; la *modestia* no afectada y sin timidez, inseparable compañera de la sabiduría y de la virtud, y un *natural comunicativo* y simpático *(facilitas)*. Por último, la gallardía del cuerpo, la nobleza y animacion del *semblante*, la gracia y dignidad de la *accion*, y sobre todo una voz robusta, clara, sonora, expresiva y simpática dan brillo y realce á las preciosas dotes del ánimo.

De la misma manera que nos interesan y cautivan la belleza moral de la obra y la del orador, asimismo nos atrae y conmueve la belleza moral de las *personas* en favor de las cuales éste manifiesta simpatía. Realzando las buenas dotes y virtudes del *defendido*, y pintando con viveza su inocencia, se consigue tambien agradar é interesar á los oyentes y jueces, y á veces este medio es, segun advierte Ciceron, tan eficaz como la justicia misma de la causa.

Por la misma razon refluye en beneficio propio todo lo que sin detrimento de las cualidades morales del orador, tiende á desautorizar la palabra del *adversante* y de sus *defensores*.

§ 233.

Dirigiéndose la oracion á un auditorio determinado, el orador deberá *estudiar* muy profundamente *el carácter* de este auditorio, su grado de inteligencia, sus preocupaciones, sus principios, sus creencias, sus gustos, en todo lo cual influyen la edad, el estado ó dignidad, la educacion, el clima y todas las circunstancias de lugar y tiempo. A veces las mejores razones no serian las más convenientes. Y los grandes oradores, no solamente estudian el auditorio, sino que al tiempo mismo de la improvisacion saben espiar los más ligeros movimientos y penetrar en lo más recóndito de los ánimos, recibiendo quizás sus más eficaces inspiraciones de las circunstancias del momento.

Digitized by Google

Con graves *dificultades* tiene que luchar el orador para acomodarse á las circunstancias especiales de un auditorio prevenido ó extraviado, sin faltar por esto á lo que exigen las leyes de la moral y del buen gusto; antes procurando merecer el aplauso, no sólo de los oyentes á quienes trata de persuadir, sí que tambien el de todas las personas desapasionadas y sensatas. Pero las dificultades crecen más y más cuando, léjos de presentar una fisonomía marcada, está compuesto el auditorio de elementos heterogéneos y divergentes. Conquistar en estos casos la aceptacion universal, es alcanzar, en cuanto cabe, el bello ideal de la oratoria.

§ 234.

El *carácter del orador y el del auditorio* deben modificar el *carácter* de la obra; porque las palabras que están bien en los lábios de un anciano, de una persona de elevada categoría, de un hombre de grande reputacion literaria, podrian ser altamente impropias en los del jóven, del plebeyo ó del que, sin antecedente ninguno, hiciese sus primeros ensayos. El lenguaje del militar no conviene al sacerdote; las faltas que se reputarian insignificantes en un orador popular, afearian grandemente el estilo de un académico.

No puede emplearse el mismo lenguaje dirigiendo la palabra á un congreso ó á un tribunal, que dirigiéndola á una asamblea popular, ó á las personas que oyen la palabra del orador bajo las bóvedas del templo.

La misma oportunidad debe observarse con respecto á *las personas* de quienes se habla: ya la del cliente, ya la del adversario, ya las de los testigos ó de otro cualquiera que figure en la causa, así como con respecto á todas las circunstancias que rodean al orador en el momento en que perora.

§ 235.

Si el orador ha de guardar tantas consideraciones para con-

Digitized by Google

ciliarse el afecto y la atencion del auditorio, con más razon deberá evitar todo lo que pudiera herir sus afecciones y ofenderle. Este miramiento y consideraciones que debe guardar el orador, los giros artificiosos de que se vale para expresar lo que de otro modo pudiera parecer duro ó chocante, reciben el nombre de *precauciones oratorias*.

Ni el error mismo, ni las preocupaciones pueden muchas veces combatirse frente á frente. Cuando están hondamente arraigados en el alma de las personas á quienes se intenta persuadir, es indispensable que el artificio y la cautela consigan lo que de ningun modo podria obtenerse con la sola fuerza del razonamiento. Entonces se vale el orador de la *insinuacion*, que consiste en penetrar suavemente en los ánimos por medios indirectos y afectuosos, avasallando de este modo la opinion y las voluntades.

3.—*De los medios de conmover.*

§ 236.

La oratoria no se contenta con derramar en el discurso aquel calor suave que vivifica toda obra verdaderamente artística, y el dulce atractivo que la defensa de lo verdadero y bueno y la belleza de la palabra ejercen en los ánimos; sino que cuando la conveniencia lo exige, ó la naturaleza de la causa lo reclama, agita profundamente el corazon removiendo en él las más vivas y enérgicas pasiones. Vosio dice que las pasiones producen en el discurso el mismo efecto que el viento en la nave, y Ciceron cifra en ellas la elocuencia: *in quo sunt omnia*. Las pasiones además del imperio y tiranía que ejercen en la inteligencia y la voluntad, producen en la oratoria el mismo placer estético que en el drama.

§ 237.

Todas las pasiones, segun en otro lugar dijimos (§ 21), se

Digitized by Google

refieren al *amor* ó al *odio*. Excitamos el amor, demostrando la utilidad y bondad de los objetos; excitamos el odio, pintando vivamente sus malas cualidades y efectos perniciosos. Por esto Ciceron considera la *fantasía* como el medio principal de impresionar y mover los ánimos.

Pero no es ménos indispensable estar dotado de una *sensibilidad* exquisita, porque para conmover á los demás, es preciso estar conmovido. *Si vis me flere primum dolendum est ipsi tibi.* Y no basta estar conmovido para trasmitir la emocion; sino que además se requieren prendas muy especiales y mucho arte. Para gobernar y dominar las pasiones es indispensable saber conservar todo el imperio de la razon, tener grande conocimiento del corazon humano y de las asambleas, mucha práctica en adivinar los efectos de la palabra, mucho tino y mucha penetracion para espiar los menores movimientos del auditorio é ir leyendo en los rostros lo que pasa en su corazon. Una fisonomía expresiva, el gesto y la voz ejercen un influjo poderosísimo. El orador se encuentra en condiciones muy distintas del poeta y del escritor. Puede compararse con un general que medita profundamente el plan de una batalla, y luego, sin perder nunca de vista los movimientos del ejército, en los momentos de peligro se lanza á la pelea y combate con ardor. Un ardor irreflexivo pierde las batallas.

§ 238.

Una análisis profunda de las pasiones dará á conocer sus causas y efectos, y por consiguiente, los medios de excitarlas y calmarlas; pero lo que más le conviene al orador es estudiarlas *directa y prácticamente* en el teatro del mundo y en las obras de los grandes poetas y oradores.

Cuando se trate de concitar vivamente los afectos del ánimo, no sólo debe examinarse si lo consiente la *materia del discurso,* sino tambien las *circunstancias* y *disposicion del auditorio.* En una causa de poco interés serian ridículos los grandes mo-

Digitized by Google

vimientos patéticos, é igual impresion causarian los afectos del orador si estuviesen en completa disonancia con los de los oyentes El auditorio se presta fácilmente á oir la verdad y las razones en que se apoya, pero no siempre se halla dispuesto á experimentar los afectos que el orador intenta infundirle. En ninguna parte como en la patética, produce tan mal efecto la falta de oportunidad.

Por consiguiente las *transiciones* han de ser lentas y bien preparadas. Si el auditorio se halla tranquilo, se le conducirá gradualmente á los movimientos rápidos y apasionados; si está lleno de entusiasmo, ó arrebatado por la pasion, no debe descenderse inopinadamente á un estilo frio y sosegado. Tan sólo cuando una circunstancia imprevista cambiase de repente el estado de los ánimos, deberia ser rápida la transicion.

No debe *insistirse* mucho en los afectos sublimes, ardientes é impetuosos, porque estas conmociones fuertes y profundas colocan el ánimo de los oyentes en una situacion violenta, que con suma facilidad se convierte en empalagoso y frio cansancio. Además de que, la belleza artística y el mismo respeto debido al auditorio requieren que en los momentos de más entusiasmo domine cierta serenidad que revele el imperio de la razon. El orador no debe parecer un declamador impertinente y mucho ménos un loco furioso.

Para *calmar* las pasiones ó destruir el efecto que hubiesen producido en el auditorio, unas veces convendrá excitar pasiones contrarias, otras veces se opondrá el lenguaje frio de la razon y de la serena tranquilidad de espíritu, otras, por fin, la ironía ó el ridículo.

Biblioteca Municipal
DE
SARRIÁ
Digitized by Google

CAPÍTULO II.

DE LA FORMA DEL DISCURSO ORATORIO.

§ 239.

En la oratoria no es tan importante la belleza de la forma como en la poesía; pero merece especial cuidado. Produce tales efectos, que muchas veces ella sola basta para ocultar ó disimular la vaciedad del fondo, alucinando y fascinando al auditorio más perspicaz y advertido.

Además del *plan* y de la *elocucion*, comprende la forma del discurso oratorio la parte importantísima de la *pronunciacion*.

1. — *Plan*.

§ 240.

El orador, al elegir y disponer los materiales del discurso, no goza de la libertad del poeta. El poeta todo lo refiere á la belleza, y el orador se propone un fin distinto (§ 226) al que debe subordinarlo todo sin exceptuar la belleza misma, acomodándose estrictamente á las circunstancias del auditorio, de tiempo, de localidad, etc.

La obra debe ser *íntegra* (§ 132), pero la lógica y las circunstancias exteriores deben determinar su integridad. El orador no puede admitir lo poético y desechar lo prosáico, porque á veces lo prosáico es lo más conducente al fin, tambien prosáico.

La obra debe tener toda la *unidad* y *variedad* (§ 133) posibles, pero la unidad debe ser hija de la razon, del cálculo, de la lógica, y léjos de ocultarse el método, conviene á veces

Digitized by Google

manifestarlo muy claramente, haciendo resaltar la rigorosa clasificacion y enlace de las ideas, las relaciones de causa y efecto, de unas partes con otras, de los medios con el fin. La proposicion del discurso, formulada de una manera precisa, es el centro en que convergen los rayos de luz y calórico. En una palabra, la unidad artística debe estar subordinada á la unidad científica. Léjos por consiguiente de suprimir ó disimular las transiciones, el orador las emplea formalmente siempre que por este medio pueda aumentar la claridad del conjunto, porque la obra no debe parecer inspirada por la imaginacion, sino producto meditado de la razon y de la reflexion (§ 229). La variedad tampoco debe sacrificarse á lo bello, sino subordinarse á lo útil y conveniente: el discurso oratorio no tolera digresi[illegible] y episodios propiamente dichos. En una palabra, no deben sacrificarse á la *armoniosa proporcion* el método, la organizacion lógica ó científica.

§ 241.

Necesaria es tambien la *espontaneidad* (§ 127), *ut videamur accurate non callide dicere;* pero tampoco debe ser hija de la inspiracion propiamente dicha, sino de la reflexion profunda y del pleno dominio de la materia, de la clara conciencia del fin y de los medios conducentes para conseguirlo. El orador no se supone instrumento de un númen superior, ni poseido de furor poético, sino dueño y árbitro de la fantasía y del corazon. No vive en las regiones de lo ideal, sino en medio de la prosa, de la realidad, de los intereses positivos, de la vida práctica.

Finalmente debe darse al discurso oratorio un *interés gradual* (§ 134), pero no un interés poético, atendiéndose principalmente á la eficacidad de los medios para conseguir el fin que es la conviccion ó la persuasion. Por regla general el orador procura antes que todo convencer el entendimiento, para hacerse más fácilmente dueño de la voluntad, impresionando la

Digitized by Google

fantasía y conmoviendo. Por esto la introduccion suele ser tranquila, y la parte patética se coloca al fin del discurso.

§ 242.

Los retóricos distinguieron con nombres especiales las partes de que generalmente consta el discurso oratorio: *exordio, proposicion, division, narracion, confirmacion, refutacion* y *peroracion*. No todas son esenciales, porque en algunos discursos no hay nada que narrar ni refutar, y en otros vale más prescindir del exordio, de la division ó de la peroracion.

§ 243.

Exordio. Llámase *exordio* el preámbulo ó introduccion del discurso: su objeto es preparar el ánimo de los oyentes para que nos oigan con atencion y benevolencia.

No es necesario en todos los discursos: á veces la justicia ó la importancia de la causa se recomiendan por sí mismas, y el auditorio se manifiesta decididamente dispuesto en favor del orador ó del defendido; otras veces la brevedad del tiempo ó la impaciencia de los oyentes aconsejan que sin preámbulo se éntre de lleno en la cuestion; y otras, finalmente, la poca importancia de la causa excluye todo aparato oratorio.

Aunque sencillo y tranquilo (§ 241), debe ser *importante* en el fondo y *correcto* en la forma; porque si desde el primer momento causase el orador una mala impresion, difícilmente conseguiria despues borrarla. Al principio el auditorio, estando sosegado y sobre sí, nota los menores defectos. Además de *proporcionado* con las demás partes del discurso en extension material, debe tener una relacion muy íntima con el asunto, ó nacer, como dicen los preceptistas, *ex visceribus rei*.

El exordio es de cuatro especies; *simple, por insinuacion, pomposo* y *vehemente* ó *ex abrupto*. El *simple* es el que está sujeto á las reglas generales que acabamos de exponer: á esta clase pertenecen la mayor parte de los de Demóstenes, y pue-

Digitized by Google

de servir de modelo el de la tercera *Filípica*. El exordio por *insinuacion* (§ 235) es el que indirectamente y por medio de rodeos nos lleva al asunto, como el de la oracion *pro Milone*. Del *pomposo* puede dar una idea el de la oracion fúnebre de Bossuet, *A la muerte de la reina de Inglaterra;* y del *vehemente*, el tan conocido y celebrado de la primera *Catilinaria*.

§ 244.

Proposicion y division. La *proposicion* es la enunciacion clara, sucinta, sencilla, precisa y completa del asunto de que se va á tratar. Es simple ó compuesta: *simple*, cuando no encierra más que un solo punto; *compuesta*, cuando abraza dos ó más.

Cuando la proposicion es compuesta, ó cuando, siendo simple, debe ser probada de distintos modos, tiene lugar la *division (partitio)*, que es la enunciacion formal de los varios puntos que el asunto comprende, y de los cuales trata el orador separadamente y siguiendo el mismo órden con que los enunció. Pudiendo constar cada una de las partes de la division de dos ó más puntos que exijan diversos capítulos de prueba, son indispensables á veces otras divisiones inferiores, que reciben el nombre de *subdivisiones*, y se colocan despues de la proposicion, ó mejor al principio de cada una de las partes principales á que respectivamente dicen referencia.

Las divisiones y subdivisiones deben reunir las mismas cualidades que la proposicion: deben ser claras, breves, sencillas, precisas é íntegras; pero además deben ser *unas*, ó referirse á una proposicion general, *distintas*, á saber, que ningun miembro de la division esté comprendido en otro, *ordenadas*, de modo que entre los distintos miembros se observe la gradacion debida, y por último *naturales*, de suerte que parezca que el asunto se divide por sí mismo: *dividere, non frangere*. La oracion *pro lege Manilia* presenta un excelente modelo.

Digitized by Google

§ 245.

Cuando las divisiones reunen las cualidades indicadas, trazando al entendimiento un camino fijo, dan seguridad al raciocinio, y haciendo visible el método, difunden por el discurso una luz brillantísima, fijan la atencion del oyente y sostienen su memoria; sirven de punto de descanso, é indicando el espacio que debe recorrerse, además de aliviar la atencion, permiten ver más claramente el conjunto del discurso y la relacion mútua de sus partes.

Las divisiones tienen tambien sus inconvenientes: esclavizan el entendimiento, cortan el vuelo á la imaginacion, y con su aparato didáctico hacen frio y muchas veces afectado el discurso. Finalmente, si no se emplean con tino y mesura, producen confusion y entorpecimiento. *Confusum est quidquid in pulverem sectum est.* Cuanto más poético y animado tenga que ser el discurso, más deben evitarse las divisiones formales, propias tan sólo de los asuntos complicados y que requieren tranquilidad de espíritu (§§ 240 y 241).

§ 246.

Narracion. *Narracion* en general es toda relacion de hechos verdaderos ó fabulosos (§ 9); pero concretándonos á la *narracion oratoria*, podemos definirla: «Aquella parte del discurso en que se refieren los hechos necesarios para la inteligencia de la causa y la consecucion del fin que se propone el orador.» En las memorias y en los discursos del foro se llama simplemente *hecho*.

La narracion debe ser *clara (aperta)*, *precisa (brevis)*, *verosímil (verisimilis)* é *interesante (jucunda)*: cualidades comunes, no sólo á todas las narraciones, sino á todas las partes del discurso y á todos los escritos en general; pero que por razon de su importancia y dificultad se mencionan espe-

Digitized by Google

cialmente en este lugar. La narracion de la muerte de Clodio en la oracion *pro Milone* es el modelo que generalmente se cita en las retóricas, y ninguno es, por cierto, tan digno de ser estudiado.

§ 247.

Confirmacion. Se dá este nombre á la parte del discurso en que se prueba la proposicion.

Habiendo tratado en otro lugar (§ 231) de la invencion y eleccion de los argumentos ó pruebas, corresponde hablar ahora de su acertada *colocacion* y del *modo de exponerlas*.

La naturaleza del asunto será la que indique la buena *colocacion* de los argumentos; no obstante, para el mejor acierto, convendrá tener presentes las dos observaciones que siguen:

En primer lugar, *no deben mezclarse*, sino tratarse con la debida separacion los argumentos de distinta naturaleza. En un discurso contra el suicidio, por ejemplo, no se presentarán confundidas las pruebas tomadas de la razon ó del derecho natural, las tomadas de la religion, y las que se apoyan en las leyes humanas ó en la autoridad de los escritores.

En segundo lugar, debe atenderse á sus *grados de fuerza*, en punto á lo cual opina Quintiliano que no puede establecerse más que un solo precepto: *Ne a potentissimis ad levissima decrescat oratio* (v, 12). La fuerza de las pruebas no debe graduarse solamente por su valor lógico, sino tambien por las circunstancias y disposicion del auditorio. A veces una prueba débil apoyada en una creencia ó un sentimiento hondamente arraigado en los ánimos tiene más eficacia que el más sólido y convincente argumento. Esta es la razon porque se coloca generalmente la parte patética despues de la confirmacion que es el verdadero fundamento del discurso (§ 241).

§ 248.

No todas las pruebas *deben exponerse* de la misma manera ni con la misma extension, supuesto que no tienen por lo ge-

Digitized by Google

neral el mismo grado de importancia. Cuando sean fuertes y convincentes, las presentarémos distintamente y separadas unas de otras: el aislamiento redoblará su fuerza. Pero cuando no fueren concluyentes, sino *presuntivas*, es necesario reunirlas para que, prestándose mútuo apoyo, pueda conseguirse con su número lo que no se conseguiria presentándolas separadas y esparcidas. Insistirémos mucho en las primeras, desarrollándolas convenientemente por medio de la amplificacion oratoria, pero sin exceder los límites de una ilustracion razonable, y tratarémos como de paso de las débiles, presentándolas á media luz.

El volúmen de las pruebas, si es lícito expresarnos así, debe estar en razon directa de su peso.

§ 249.

Refutacion. Se llama así la parte del discurso en que se contestan y destruyen las objeciones que se han hecho ó pudieran hacerse contra la proposicion que se defiende (§ 231). No es *esencial* en todos los discursos, porque no siempre se presentan razones que deban ser combatidas. En el foro y en la tribuna política es donde tiene mayor importancia, porque además de ser generalmente muy cuestionables los puntos que allí se ventilan, el orador tiene que luchar frente á frente con uno ó más adversarios empeñados, como él, en el triunfo de su opinion respectiva. Pero tambien tiene cabida en los discursos en que no se ha de contestar á un adversario, pues ciertas dudas y dificultades nacen del asunto, y las objeciones se presentan por sí mismas en el ánimo de los oyentes. El orador debe prevenirlas y destruirlas.

§ 250.

Para *refutar* los argumentos es preciso demostrar que están apoyados en falsos principios, ó que de principios verdaderos se han deducido consecuencias falsas ó exageradas, ó que se ha dado por cierto lo dudoso, por confesado lo que se

Digitized by Google

disputa, ó por propio de la causa lo que poca ó ninguna relacion tiene con ella. Son excelentes medios de refutacion el hacer resaltar las contradicciones en que hubiese incurrido el contrario, deducir de sus principios consecuencias favorables á nuestra causa, ó redargüirle con sus propias razones, lo que se llama convertir ó retorcer el argumento (*retorquere argumentum*).—

Cuando el orador, tomando el carácter de adversario, argumenta contra sí mismo, tendrá presentes las siguientes *advertencias:* 1.ª Las objeciones deben desprenderse con naturalidad del asunto mismo. 2.ª No han de ser argumentos de poca importancia ni de tan fácil solucion, que necesariamente deban preveerla los oyentes; y al exponerlos, no se esforzará el orador en debilitar su fuerza, sino en aumentarla cuanto sea posible, tanto por no dar señales de desconfianza, como para que la solucion produzca más efecto. 3.ª La contestacion debe ser convincente y satisfactoria, sin que deje en el ánimo de los oyentes la menor oscuridad ni la menor duda.

§ 251.

PERORACION. La *peroracion (peroratio, conclusio)* es la última parte del discurso; su objeto es reforzar las impresiones producidas, presentar la causa bajo el punto de vista más favorable, ya recapitulando las principales razones, ya moviendo los afectos. La parte en que se recapitula, recibe el nombre especial de *epilogo (enumeratio);* y el de *peroracion*, tomado en sentido estricto, se aplica principalmente á la otra parte, en que se concitan é inflaman las pasiones.—

En los asuntos muy complicados es indispensable la recapitulacion del discurso; pero debe prescindirse de ella siempre que la claridad no la exija, porque causa la misma impresion fria y prosáica que las divisiones y subdivisiones (§ 245). Una peroracion vehemente ó patética y la misma recapitulacion serian afectadas en discursos breves y sencillos.

Digitized by Google

Pero de todos modos, una conclusion natural debe satisfacer el ánimo y redondear, digámoslo así, la obra. De otra suerte pareceria que el orador cesa de hablar por capricho ó escasez de recursos, y no por haber completado debidamente el discurso.

2. — *Elocucion oratoria.*

§ 252.

En la elocucion propia de la oratoria, lo mismo que en lo perteneciente al fondo y al plan del discurso (§ 240), se combinan y auxilian mútuamente los elementos filosófico y poético.

La oratoria emplea todos los tesoros de la *imaginacion*, pero con ménos abundancia que la poesía. Como no los emplea con un fin puramente artístico, carecen del valor propio que tienen en las composiciones poéticas, y sólo adquieren un valor secundario. Un estilo muy sobrecargado de imágenes seria vicioso en una composicion oratoria.

No sucede lo mismo con la *sensibilidad* que con la imaginacion: las pasiones violentas son más propias de la oratoria que de la poesía; porque la oratoria se mueve dentro la esfera de la realidad y de los intereses positivos y del momento, y hasta las pasiones personales y el amor propio toman en las discusiones una parte que muchas veces las rebaja.

Por consiguiente, las figuras lógicas y patéticas son las que más caracterizan el estilo oratorio. Las pintorescas, las de diccion y los tropos deben emplearse con mucha más sobriedad que en la poesía, y nunca por via de ornato, sino con el principal objeto de aumentar la claridad ó la energía de un pensamiento ó de alguna prueba.

§ 253.

Estas diferencias se reflejan en el *lenguaje:* la oratoria emplea *voces* más nobles que la prosa vulgar; evita, en cuanto

Digitized by Google

cabe, los términos técnicos; pero repele, por otra parte, las voces poéticas, y carece de voces peculiares y privativas. No emplea la *construccion* tímida y llana del estilo didáctico, ni la frase caprichosa y vagabunda de la conversacion; pero tampoco tolera la libertad de hipérbaton del poema, ni una construccion tan esmerada y artificiosa; aprecia la *sonoridad* de la cláusula, y hace gala de períodos numerosos y rotundos; pero está muy léjos de doblarse al yugo de la versificacion, ni aspira tampoco á una armonía imitativa tan rigurosa. —

§ 254.

Por último, la *amplificacion* es una de las propiedades más características de la elocucion oratoria. La rigurosa precision de la ciencia, ó la concision y rapidez de la frase poética, opondrian graves dificultades á la inteligencia del sentido. Las obras destinadas á la lectura permiten la meditacion detenida, las interrupciones, el descanso; en el discurso pronunciado, la atencion debe ser más sostenida, y el pensamiento de los oyentes se ve precisado á volar con la misma lijereza que la palabra del orador. Por otra parte, las obras científicas se dirigen á un público limitado é inteligente, y las materias del poema no ofrecen las dificultades ni la complicacion de las cuestiones que son objeto de la oratoria.

3. — *Pronunciacion.*

§ 255.

La *pronunciacion* constituye en cierto modo la forma exterior y material de la composicion oratoria, ó como dice Ciceron, la elocuencia del cuerpo. No tiene la importancia artística que tiene la representacion en el drama; pero bajo otro concepto tiene más, porque está más íntimamente unida con la obra, pues del orador que improvisa puede decirse que crea la obra á medida que la pronuncia. Basta una excelente pro-

Digitized by Google

nunciacion para dar la apariencia de un buen discurso á uno mediano ó malo, y una pronunciacion viciosa destruiria todo el efecto del discurso más elocuente.

La *pronunciacion*, que tambien se llama *accion*, consta de dos partes: la *voz* y la *accion* propiamente dicha.

Casi todas las *propiedades esenciales* del estilo son aplicables á la pronunciacion, y principalmente á la voz. La pronunciacion debe ser clara, pura, decente, armoniosa, oportuna, natural.—

§ 256.

En cuanto á la *voz*, debe procurarse darle una *intensidad* ó *volúmen* proporcionado á la localidad; *articular bien*, ó pronunciar clara y distintamente las palabras, sin confundir las sílabas y letras de que se componen: *pronunciar correctamente*, no añadiendo ni quitando letras, dando á cada una el sonido y cantidad correspondientes, y cargando, por último, el acento prosódico sobre la sílaba en que debe estar colocado; tomar aliento donde lo permita el sentido, alargando ó abreviando las *pausas* segun la mayor ó menor separacion de las ideas. Si además de todo esto se dá á la voz el tono propio de la lengua *(acento nacional)* y el que exige el sentido gramatical *(acento gramatical* ó *ideológico)* la pronunciacion será *pura* y *clara*.

La *eufonía* de la voz depende de su cualidad ó metal, y en segundo lugar, del *tono* y *buena modulacion*. Entre las distintas claves ó tonos que pueden recorrer hasta las voces ménos extensas, elegirá el orador un *tono medio:* una voz hueca y demasiado grave es oscura y trae consigo cierto aire de pedantería; una voz chillona fatiga al orador y al oyente, y destroza los oidos.

En cuanto á la *modulacion*, deben observarse las reglas esenciales del ritmo y de la melodía: las más importantes son la *unidad* y *variedad* (§ 90). Producen un efecto desagrada-

Digitized by Google

ble las transiciones rápidas de un sonido grave á un sonido agudo, y las salidas del *tono* dominante. Tambien debe evitarse, por no faltar á la unidad, el pasar continuamente y sin motivo, de una pronunciacion *rápida* y atropellada á una pronunciacion embarazosa y lenta. Pero si nos disgustan las discordancias que provienen de la falta de unidad, empalagosos y soporíferos son la *monotonía* y *compás uniforme* que nacen de la falta de variedad en los tiempos y en los sonidos.

La pronunciacion, finalmente, debe ser *oportuna* y *natural*. Todos los diversos estados del juicio, todos los afectos del alma tienen su tono especial: la intencion con que decimos las cosas, la duda, el convencimiento profundo, la afirmacion, la alegría, la tristeza, el temor, etc., comunican á la voz humana cierta entonacion particular que en el fondo es la misma en todos los idiomas, porque es un eco fiel de la naturaleza. La armonía imitativa, que nace de la estructura material del lenguaje, queda realzada por medio de la pronunciacion oportuna, generalmente denominada *acento oratorio*.

El arte debe corregir los extravíos y exageracion de la naturaleza; los gritos discordantes que arranca de un pecho rudo el furor de las pasiones, serian altamente impropios del orador. Pero más se peca en general por apartarse de lo que la naturaleza dicta, equivocando la afectacion ridícula con el verdadero arte.

§ 257.

En la *accion* ó gesto hay que considerar la *actitud* y *movimiento del cuerpo*, y principalmente el de la cabeza, brazos y manos, y además la *expresion del semblante*, cuya principal fuerza está en los ojos.

La accion debe guardar *consonancia* con la voz, y por consiguiente, con las ideas y afectos. Debe ser *moderada*, permitiéndose solamente alguna viveza en los pasajes más animados y vehementes, pero nunca hasta el punto de entregarse á mo-

Digitized by Google

vimientos y gestos violentos y descompuestos. En una palabra, en la accion, como en la voz, deben hermanarse el arte y la naturaleza.

CAPÍTULO III.

DE LOS DISTINTOS GÉNEROS DE ORATORIA.

§ 258.

La elocuencia, como observa Ciceron, es *una*. Propiamente hablando, no consta de géneros; mas como el discurso oratorio se aplica á tan diversos asuntos, y cambia su carácter segun las circunstancias del auditorio, las de tiempo, localidad, etc.; de aquí los diversos *géneros de oratoria* ó de elocuencia, que no son mas que la recta aplicacion de las reglas generales á determinados casos particulares.

Sin negar á la division de Aristóteles el mérito que efectivamente posee, y conformándonos con la costumbre actualmente seguida, dividirémos la oratoria en *sagrada*, *política* y *forense*.

La *sagrada*, inculcando en los ánimos las sacrosantas verdades de la fe y de la religion, se propone guiar al hombre por el recto sendero de la virtud.

La *política* tiene por objeto la formacion de las leyes, y se dirige á realizar lo útil y lo bueno en la sociedad civil.

La *forense* trata de la aplicacion de la ley á un caso dado.

§ 259.

Oratoria sagrada. La oratoria sagrada es la *más poética*, la más sublime: su objeto es Dios, fuente de toda verdad y de toda belleza: habla de las maravillas de la creacion y de las grandezas y miserias del alma humana; se dirige principalmente al sentimiento, impresionando enérgicamente la fan-

Digitized by Google

tasía. Aunque la razon, apoyada en la fe, debe constituir su fondo, no disputa, porque habla en el nombre del cielo y se dirige á un auditorio creyente; enuncia sencillamente las eternas verdades de la religion, dejando para las obras de controversia y para la teología las cuestiones arduas, impropias del púlpito.

§ 260.

Al misionero que lleva la luz del Evangelio á regiones salvajes bástale la elocuencia enérgica y poderosa que infunden la firmeza de la fe y el ardor de la caridad. La sencilla plática dirigida á los feligreses de la humilde aldea no requiere esmerada forma literaria; mas el predicador que dirige su autorizada palabra á un pueblo ilustrado necesita ciencia profundísima y arte.

El discurso sagrado debe ser *grave*, pues así lo exigen la dignidad del asunto, la del lugar y la de la persona del orador, pero no frio ni monótono; *culto* y *elegante*, pero sin afectacion, sin ostentacion de ninguna especie, porque seria altamente reprensible en el predicador la menor sombra de arrogancia ó de mundana vanagloria; *sencillo*, pero no desaliñado; *claro* ó acomodado á la inteligencia de la generalidad de las personas. *Volumus non solum intelligenter, verum etiam libenter audiri.. illa eloquentia apud eloquentem ecclesiasticum, nec inornata relinquitur, nec indecenter ornatur.* (S. Agust. *De doct. christ.*, IV.)

Pero lo que más distingue á la oratoria sagrada es la suavidad de afectos, la penetrante *uncion*, la ardiente caridad evangélica que la embellecen y animan. El orador sagrado no *irritará* jamás las pasiones. Rarísimas veces sentará bien la *ironía* en los labios del predicador.

Debe evitarse en la oratoria sagrada todo lo que tenga un carácter *profano*. El *estilo* debe ser enteramente bíblico, y rehuir las formas filosóficas y literarias que trae el viento de la moda.

Digitized by Google

§ 261.

El siglo IV es el siglo de oro de la oratoria sagrada. En aquel tiempo florecieron San Atanasio, San Gregorio Nacianceno, San Basilio, San Juan Crisóstomo, San Jerónimo, San Ambrosio y San Agustin. En el siglo XII renueva San Bernardo las antiguas glorias de la elocuencia cristiana.

En España, el venerable Juan de Ávila, llamado el Apóstol de Andalucía, Fray Luis de Granada, y nuestros sublimes escritores místicos del siglo XVI preceden á Bossuet, Flechier, Bordaloue, Fenelon y Masillon, gloria del púlpito francés y del siglo de Luis XIV.

§ 262.

Oratoria política. La *oratoria política*, por razon de la variedad de asuntos que comprende, es la que más trasformaciones recibe, segun las épocas, el auditorio y las circunstancias, y por lo tanto, la que goza de mayor libertad en la forma, la que ménos puede sujetarse á reglas, la que abre más ancho campo á la individualidad del orador. Ménos ideal y sublime que la sagrada, y no tan severa y compasada como la forense, es la más apasionada, más enérgica, más vehemente.

En las asambleas políticas el auditorio no se encuentra unido por el lazo de las ideas y comunes intereses; antes se presenta dividido en dos ó más campos, entre los cuales se traban combates de muerte.

En asuntos puramente legales ó administrativos la oratoria política, grave, reflexiva, templada, se reviste muy á menudo de formas enteramente didácticas.

La elocuencia *militar* y la *periodística* pueden considerarse como dos ramas de la oratoria política. La militar, enérgica y concisa, rehuye toda clase de artificio, ajeno de los campos de batalla: *simpliciora militares decent*. Los artículos políticos

Digitized by Google

de los periódicos, escritos para ser leidos hoy, y olvidados mañana, emplean formas enteramente oratorias, y pueden considerarse como una ligera modificacion de los discursos parlamentarios.

§ 263.

Pericles fué quizás el más eminente de cuantos oradores políticos han existido. No habiéndose conservado íntegro ningun discurso suyo, el más perfecto modelo de la elocuencia política griega es Demóstenes, principalmente en sus *Filípicas* y en el discurso de la *Corona*.

Ciceron, imitador de Demóstenes, es generalmente considerado como el primero de los oradores latinos.—

Entre los muchos oradores políticos que en los tiempos modernos se han distinguido, principalmente en Francia é Inglaterra, los que más han sobresalido por el imperio de su elocuencia son Mirabeau y O'Connell.

En España D. Agustin Argüelles, el conde de Toreno, D. Francisco Martinez de la Rosa, D. Juan Donoso Cortés, D. Joaquin María Lopez y otros han dejado en nuestra tribuna gratos recuerdos de sus facultades oratorias.

§ 264.

Oratoria forense. La oratoria forense, teniendo por objeto la aplicacion de una ley á un caso determinado, es la más *templada*, la más *severa*, la que presenta un carácter literario más fijo, la que ménos ensanche concede á la libertad artística, y por consiguiente, la más *prosáica*. Para fijar la verdad ó la naturaleza del hecho objeto de la cuestion, ha de entrar muy frecuentemente en un cúmulo de empalagosos pormenores, y para hacer aplicacion de la ley ó principio general al caso particular, al hecho determinado, no sólo busca todo su apoyo en la fuerza y exactitud de la deduccion, sino que pone grande empeño en hacer claro y patente el encadenamiento de los principios con las consecuencias.

Digitized by Google

La *solidez*, la *precision* y la *claridad* son las cualidades más características de los discursos forenses. La *solidez*, porque siempre se trata de un punto controvertido entre dos ó más partes interesadas, y la victoria es el premio del que prueba mejor. La *precision*, porque la menor vaguedad, la menor duda, originan nuevas cuestiones y producen resultados de suma trascendencia. Por último, la *claridad*, porque así lo exigen las materias del foro, embrolladas de suyo, y la multitud y diversidad de negocios que absorben continuamente la atencion de los tribunales.

§ 265.

Casi todos los oradores de la antigüedad se dedicaban indistintamente á la oratoria forense y á la política, que tenian entonces muchos más puntos de contacto que en el dia. Pero Roma, la ciudad de los jurisconsultos, tan célebre por sus leyes inmortales como por sus armas, eclipsó en la oratoria del foro las glorias de la que fué su maestra en casi todos los ramos del saber humano. Ciceron en sus oraciones forenses aventaja á Demóstenes, si se exceptúa el discurso *de la Corona*. Las defensas de *Roscio*, de *Archias* y de *Milon*, y las *Verrinas*, principalmente los discursos sobre las *Estatuas* y sobre los *Suplicios*, son los modelos más perfectos que hasta el dia se conocen. Craso, á juzgar por los fragmentos de sus discursos y por los juicios analíticos de Ciceron, si no fué el primero de los oradores forenses, rayó probablemente tan alto como su fiel y constante admirador, y bien podemos decir, su discípulo.

En España, dejando aparte algunos notables escritos de fines del siglo pasado, puede asegurarse que la oratoria forense ha nacido en nuestros dias; de suerte que tendríamos que recurrir á los jurisconsultos contemporáneos para encontrar algun dechado digno de imitacion.

Digitized by Google

SECCION TERCERA.

OBRAS DOCTRINALES.

§ 266.

Comprendemos en esta seccion, dándoles el nombre de *doctrinales*, todas las obras no poéticas destinadas á la lectura. A pesar de su variedad incalculable, se notará, sin embargo, que todas están directamente dedicadas á la enseñanza ó aplicacion de la verdad. Y como las verdades no son mas que hechos debidos á la observacion externa é interna, ó al testimonio humano y divino, ó juicios fundados sobre estos hechos, de aquí dos direcciones distintas del espíritu, y por consiguiente, dos diferentes ramificaciones de la ciencia.

En las *obras históricas* se registran los hechos particulares; en las *científicas* se consignan los hechos generales y los principios. Pero la ciencia ejerce grande influjo en la vida: de la region de los principios y de la abstraccion pura se desciende á las reglas de aplicacion, á los hechos; al lado de las obras *teóricas*, aparecen las obras de *práctica*, de *educacion*, de *moral*, y de *crítica*.

Digitized by Google

Dedicarémos un capítulo especial á las *composiciones históricas*, y tratarémos en otro capítulo de las *científicas*, comprendiendo bajo este nombre, así las teóricas, como las encaminadas á influir en la práctica.

CAPÍTULO I.

COMPOSICIONES HISTÓRICAS.

§ 267.

La *historia* es la narracion fiel de los hechos que han influido en la formacion, progresos, decadencia y destruccion de las naciones, y en los destinos de la especie humana en general, hecha con objeto de instruir al hombre, ensanchando el círculo de su experiencia.

Aunque el fin de la historia sea instruir, no instruye como la ciencia propiamente dicha; cerniéndose en las regiones de lo general y lo abstracto: constituyen su materia los hechos.

§ 268.

Siendo la base fundamental de la historia la verdad de los hechos, y ofreciendo dificultades inmensas la averiguacion de esta verdad, no solamente cuando se trata de épocas muy remotas, sino tambien con respecto á los mismos hechos contemporáneos; se han escrito obras importantísimas bajo el título de *memorias*, *antigüedades*, etc., cuyo principal objeto es deslindar los hechos verdaderos de los falsos, mediante muy prolijas y minuciosas investigaciones.

No basta haber descubierto la verdad de los hechos; es

Digitized by Google

preciso ordenarlos, ya con relacion al lugar, ya con relacion al tiempo. Hay obras que bajo la denominacion de *Anales*, *Efemérides*, *Diarios*, *Crónicas*, no tienen otro objeto que la simple consignacion ó exposicion sencilla de los hechos, descendiendo muchas veces á una abundancia de pormenores, que son de más utilidad para el anticuario que para el verdadero historiador.

Pero la historia se propone un fin más alto que la simple memoria de los hechos; no se contenta con satisfacer la curiosidad, sino que aspira á enseñar y moralizar, haciendo revivir en nuestra imaginacion las sombras de lo pasado, excitando nuestro entusiasmo por todo lo grande, y castigando con el ódio de las generaciones los horrendos crímenes que fueron estremecimiento del mundo. Para conseguir este noble objeto, la historia ha seguido dos tendencias diversas, segun las facultades del historiador y el gusto de los tiempos. Unas veces predomina en ella la imaginacion, y toma un carácter *pintoresco;* otras veces predomina la razon, y se convierte en *filosófica;* otras, por último, puestos en buena consonancia estos dos elementos, se enlazan con la animada pintura de los sucesos las juiciosas reflexiones del historiador.

Cuanto más predomina en la historia el carácter filosófico, mayor carácter científico adquiere, y por lo tanto está más sujeta á las condiciones de una obra científica. Cuanto más predomina el carácter descriptivo y pintoresco, más se acerca á las condiciones de las obras poéticas, y por lo tanto la forma debe ser más artística.

§ 269.

Dos *cualidades morales* debe poseer indispensablemente el historiador: la *veracidad* y la *imparcialidad*.

La *veracidad* consiste en referir los hechos dándoles el mismo grado de probabilidad con que se presentan á nuestro es-

Digitized by Google

píritu; los ciertos como ciertos, los dudosos como dudosos. El historiador que omitiese con toda intencion hechos muy importantes, faltaria tambien á la veracidad.

— La *imparcialidad* consiste en juzgar los hechos sin pasion, *sine ira et studio*. La imparcialidad no excluye el entusiasmo que debe inspirar todo lo bueno, ni la vehemencia y energía con que debe condenarse lo que se conceptúe digno de ódio. Basta para ser imparcial una disposicion constante á no infringir los fueros de la verdad, y un noble esfuerzo para hacer justicia, aun contra los intereses de la causa que se defiende.

En cuanto á las *facultades intelectuales* y *conocimientos* de que necesita el historiador, varian notablemente segun cual fuere el género histórico á que trate de dedicarse. En el que se dedica á la *investigacion de los hechos* deben predominar la memoria, el ingenio, la paciencia de los pormenores, la erudicion. El que pretende sobresalir en la historia *pintoresca*, debe reunir á la imaginacion y sensibilidad del poeta el talento y la calma del filósofo; además del conocimiento directo de los lugares y de las fuentes históricas, necesita hacer profundos estudios en las ciencias morales, políticas y estratégicas, y saber muy á fondo la legislacion y la literatura del país. La historia *filosófica* requiere talento observador y profundo, mucha reflexion, facultad de generalizar, un meditado estudio de la historia interna; más conocimiento de la filosofía, de la legislacion, de la diplomacia, de la economía, de la administracion y de la estadística, que de las batallas y casamientos de príncipes; más noticias en ciencias y artes, que en arqueología y en materias de erudicion y curiosidad. Por último, la *filosofía de la historia* está en la cumbre de estos estudios; y si no ha de convertirse en un simple capricho de la fantasía, supone la aparicion de un verdadero genio.

Digitized by Google

§ 270.

Las *máximas* políticas y morales, las *reflexiones* y los juicios del escritor, constituyen una parte interesantísima de la historia. Las máximas han de ser profundas, sin oscuridad ni énfasis, claras, sin vulgaridad. Deben nacer naturalmente de los hechos, y no ser tan frecuentes que á cada paso interrumpan el curso de la narracion. Blair aconseja que se incorporen artificiosamente en ella, evitando la forma sentenciosa que dá al estilo un aire pedantesco. Pero al dar esta regla, se referia sin duda al modo pintoresco de escribir la historia, constantemente seguido por los historiadores antiguos, y tambien por la mayor parte de los modernos formados en su escuela. Porque cuando se intenta dar á la historia un carácter más filosófico y científico que literario, no solamente se presentan aisladas de la narracion las reflexiones y principios, sino que el historiador dedica capítulos enteros á exponer en forma científica las generalizaciones y juicios propios.

§ 271.

La misma distincion debe hacerse en cuanto á las *descripciones*.

La escuela pintoresca describe los fenómenos naturales, como pestes, hambres, erupciones volcánicas, inundaciones; las ceremonias públicas, los acontecimientos políticos, los motines, las batallas, las expugnaciones, los incendios; en cuyo caso la descripcion, como se refiere á hechos, se acerca mucho ó se confunde con la narracion. Retrata los *personajes*, y empleando un procedimiento parecido al del poeta, hace que el *carácter* de dichos personajes se desprenda naturalmente de sus propias acciones y palabras, evitando todo lo posible la descripcion directa. Hace hablar con frecuencia á los persona-

Digitized by Google

jes mismos, para dar á la narracion un carácter más animado y poético, y de aquí las *arengas (conciones)* ó discursos históricos, de que tan indiscretamente se ha abusado, y el acercarse tanto la historia en sus orígenes á la poesía épica ó á la novela.

La historia filosófica prescinde más de los hechos concretos, y sólo se fija en los generales; á las descripciones pintorescas de fiestas y batallas sustituye la descripcion científica de las instituciones, religion, formas de gobierno, costumbres, estado intelectual de la época; en cuanto á los personajes, fijándose tan sólo en los más importantes, prescinde de su individualidad, y dá más importancia á sus actos públicos, describe directamente su carácter y juzga sus actos.

§ 272.

En pocas obras como en la historia es tan indispensable un *plan bien ordenado* para trazar al entendimiento un camino fácil en medio de la multitud y variedad de hechos que comprende. Los hechos están enlazados por relaciones de lugar, de tiempo, de causalidad, de semejanza, y mil otras que no es fácil enumerar. En los anales, por ejemplo, se atiende á las relaciones de tiempo, y se ordenan cronológicamente los hechos; otros sistemas dan la preferencia á las relaciones de lugar; pero la verdadera historia debe buscar en el encadenamiento de los sucesos lazos más íntimos y estrechos, tales como los de causalidad y analogía.

La *unidad*, de que no puede prescindir jamás el artista, puesto que dispone libremente de los materiales, es tambien importantísima en la historia; pero difícilmente podria sujetarse á ella la historia general, y ménos la universal.

Siendo tan diversos los fines que puede proponerse el historiador, y tantos los modos de escribir la historia, en balde intentaríamos sentar reglas generales acerca del *estilo* que en

Digitized by Google

ella debe emplearse. Sencillo en los trabajos de erudicion y en los anales, grave y algun tanto elevado en las historias de un carácter filosófico, deberá ser pintoresco y animado en las que se escriben á imitacion de los antiguos, variando á proporcion del asunto y de las circunstancias, y desechando siempre las bufonadas con que rebajó la dignidad de la historia uno de los más célebres escritores del siglo pasado.

§ 273. Polibio

Herodoto, Tucídides, Jenofonte y Plutarco en Grecia, y en Roma Julio César, Salustio, Tito Livio y Tácito, son los historiadores que más se distinguieron por las buenas dotes del estilo.

En España, entre las crónicas reales y de sucesos particulares sobresalen la general de D. Alonso el Sábio, la del Cid y las de Pero Lopez de Ayala, que son como el primer albor de la verdadera historia descriptiva. Fernan Perez de Guzman, Fernando del Pulgar, Hurtado de Mendoza, Sigüenza, Rivadeneyra, Mariana, Moncada, Coloma, Melo y Solís, por su buen estilo histórico, han merecido la honra de ser contados entre nuestros más insignes escritores clásicos.

CAPÍTULO II.

COMPOSICIONES CIENTÍFICAS.

§ 274.

La ciencia principia por el conocimiento de hechos particulares y concretos. Estos hechos se generalizan, y dispiertan

Digitized by Google

la conciencia de las verdades fundamentales que depositó Dios en nuestro corazon.

Hay una *ciencia vulgar* resultado de la experiencia de los pueblos, que se manifiesta revestida de formas animadas y pintorescas en las *frases proverbiales* y en los *refranes*. La lengua castellana, riquísima en estas máximas vulgares que conserva la tradicion, revela el ingenio, viva fantasía y buen sentido del pueblo en cuyos labios resuena.

Pero la ciencia propiamente dicha, por medio de una atencion constante, de una observacion prolija y de una reflexion profunda, con entera conciencia del fin á que aspira, y de los medios que emplea para adquirir la verdad, bien que encerrada siempre dentro del círculo que trazó Dios á la limitada razon del hombre, elévase á verdades abstractas superiores á las que alcanza el vulgo, adquiere un conocimiento más claro y más extenso de las mismas verdades que sugieren la experiencia vulgar y el sentido comun, y enlazando los principios y las consecuencias, compone un *conjunto armónico*, un *sistema*.

La ciencia, segun ya lo notó Ciceron, es *una*, porque una es la verdad, que es el fin hácia donde se encamina. Pero como es tan vasto el objeto del conocimiento, y como el poder del entendimiento del hombre es, por otra parte, tan limitado, la ciencia ha tenido que ramificarse, multiplicándose sus divisiones y subdivisiones á medida que, con el trascurso de los siglos, ha ido aumentándose el caudal de los conocimientos humanos.

§ 275.

Las obras científicas se dividen en *elementales*, en *tratados magistrales*, y en *monografías* ó *tratados especiales*.

Las obras *elementales* son las destinadas á la enseñanza fundamental y completa de una ciencia. Los *tratados magistrales*, dirigiéndose á las personas que poseen ya los principios cardi-

Digitized by Google

nales, tienen por objeto la razon y explanacion de dichos principios, ó su recta aplicacion á los casos arduos y cuestionables que ofrece la práctica. Las *monografías* tratan de una parte especial, y á veces de una sola cuestion.

La *obra elemental* debe comprender las *bases* de un sistema completo, y colocarse en el punto hasta donde ha llegado la ciencia. Por lo mismo que las obras elementales son las más esencialmente didácticas, son tambien las que requieren una *organizacion lógica* más rigorosa y visible, subordinando, sin embargo, el método á la regla de pasar, en cuanto quepa, de lo conocido á lo desconocido, y de lo más fácil á lo más difícil. Defínese ó explícase en ellas el sentido de las *voces técnicas;* y se *clasifica* con toda exactitud la materia, dando más ó ménos extension á las partes de la obra, para que exteriormente se revelen sus respectivos grados de importancia y su mútua dependencia. El *estilo* debe ser claro y sencillo.

En los *tratados magistrales* y en las *monografías* se permite ya más latitud, tanto en el plan como en el estilo. Supónese conocida la parte técnica de la ciencia, y por lo tanto, puede evitarse sin inconveniente alguno la pesadez de las definiciones y clasificaciones rigorosas, dejando que el sentimiento y la imaginacion alivien de vez en cuando la fatiga del entendimiento.

§ 276.

La *forma de elocucion* propia de la ciencia es la enunciativa, pero sobre todo en las obras encaminadas á difundirla y popularizarla, en las obras de polémica, y en las de aplicacion ó práctica, y aun en algunas de un carácter más didáctico, se ha hecho frecuente uso del *diálogo* y de la *forma* epistolar.

El *diálogo* científico, además de la redundancia que naturalmente exige, ofrece el grave inconveniente de ocultar muchas veces bajo los encontrados razonamientos de los interlocu-

Digitized by Google

tores, la verdadera opinion del autor; pero comunicando, por otro lado, á las especulaciones de la filosofía y de las demás ciencias un interés animado y dramático, es sumamente propio para extender y propagar los conocimientos útiles. Platon y Ciceron son los grandes modelos de este género, en que se ejercitaron tambien, pero en obras de menor gravedad é importancia, algunos esclarecidos ingenios españoles. Ciceron hizo uso del diálogo en las *Tusculanas*, en el libro *De natura deorum*, en los tratados *De amicitia* y *De senectute*, en los libros *De oratore*, etc. Luciano, á quien imitó Fontenelle, sobresalió en el diálogo burlesco y satírico. En España emplearon el diálogo en materias didácticas y morales Fernan Perez de Oliva, que escribió el *Diálogo de la dignidad del hombre*, Agustin de Rojas en su *Viaje entretenido*, y otros muchos.

Las *cartas* no merecen el título de composicion literaria si no pasan de una simple y privada confidencia entre amigos. Pero cuando se trata en ellas de algun punto de historia, de artes, de política, de moral, etc., y sobre todo, si se reunen, formando coleccion, las pertenecientes á una misma materia; sin abandonar enteramente la sencillez que requiere siempre la forma epistolar, admiten cierto grado de artificio literario, convirtiéndose, ora en breves disertaciones, ora en apasionados fragmentos oratorios ó de un carácter lírico. Ciceron y Plinio el jóven se distinguieron en el género epistolar, tan felizmente cultivado por los escritores franceses, y en el cual puede España citar nombres como los del bachiller Fernan Gomez de Cibdareal, de Fernando del Pulgar, del maestro Juan de Ávila, de Santa Teresa, de Antonio Perez, de Quevedo, del P. Isla, de Cadahalso, de Jovellanos, y de tantos otros autores que fácilmente pudiéramos enumerar.

§ 277.

El mejor modelo de exposicion didáctica que nos ofrece la

Digitized by Google

antigüedad es Aristóteles, pero la ciencia ha progresado notablemente en cuanto á método, y por consiguiente, los autores modernos nos proporcionarian abundantes ejemplos. Las ciencias que apoyadas en el método de Aristóteles, bien que exagerándolo y desvirtuándolo en algunas ocasiones, contribuyeron más á fijar el buen órden didáctico son la teología, la jurisprudencia y la filosofía; pero en tiempos más cercanos las ciencias físicas han cooperado muy eficazmente á perfeccionarlo y á generalizarlo. Mas si se prescinde del rigorismo que exige la exposicion científica, y se atiende al carácter literario y al mérito del estilo, ningun escritor moderno puede compararse con Ciceron, y mucho ménos con el gran poeta de la filosofía, con el sublime Platon.

FIN.

Digitized by Google

Digitized by Google

ÍNDICE.

PÁG.

INTRODUCCION. 3

PARTE PRIMERA.

DE LA ELOCUCION. 7
LIBRO I.—Análisis de la elocucion. 9
CAPÍTULO PRIMERO. — Del pensamiento. 10
CAP. II. — Del lenguaje. . 16
CAP. III. — De las figuras. 23
I. FIGURAS DE DICCION. 24
II. TROPOS. 29
1. *Tropos de diccion.* id.
2. *Tropos de sentencia.* 36
III. FIGURAS DE PENSAMIENTO. . 45
1. *Figuras pintorescas.* 46
2. *Figuras lógicas.* . . 54
3. *Figuras patéticas.* 60
LIBRO II.—De las cualidades de la elocucion. . . 67
CAPÍTULO PRIMERO. — De las cualidades esenciales de la elocucion. . . . . id.
I. CUALIDADES ESENCIALES DEL PENSAMIENTO. 68
II. CUALIDADES ESENCIALES DEL LENGUAJE. 70
III. CUALIDADES ESENCIALES DE LA ELOCUCION EN GENERAL. . . 81
CAP. II. — De las cualidades de la elocucion ó de los distintos géneros de estilo. 90

PARTE SEGUNDA.

DE LOS DIVERSOS GÉNEROS DE COMPOSICIONES LITERARIAS. 99

SECCION PRIMERA.

Arte poética.

LIBRO I. — De la poesía en general. 101
I. DEL FONDO DE LA OBRA POÉTICA. 102
II. DE LA FORMA DE LA OBRA POÉTICA. 104
1. *Plan.* 105
2. *Elocucion poética.* 106
3. *Versificacion.* . . . 112
A) — Estructura del verso. 113
B) — De las distintas especies de versos. 114
C) — De las combinaciones métricas. . 120
LIBRO II.—De los diversos géneros de poesía. . . 137
CAPÍTULO PRIMERO.—Poesía lírica. 138
I. DEL POEMA LÍRICO EN GENERAL. id.
II. DE LAS DISTINTAS ESPECIES DE POEMAS LÍRICOS. 139
1. *Oda.* 140
2. *Elegía.* 144

Digitized by Google

PÁG.

3. *Cancion, letrilla, epitalamio, cantata*. 146
4. *Soneto, madrigal, epigrama*. 149
5. *Romance y balada*. 151

CAP. II.—Poesía épica.. . 153
I. DE LA EPOPEYA. . . . . id.
1. *Accion épica*. . . . id.
2. *Personajes, caracteres y costumbres*.. 157
3. *Plan, estilo y versificacion*. 160
4. *Sucinta noticia de los principales poemas épicos*. 161
II. DE OTRAS VARIAS COMPOSICIONES ÉPICAS.. 162
III. NOVELA. 164

CAP. III. — Poesía dramática. 166
I. DEL DRAMA EN GENERAL. . . id.
1. *Accion dramática*. 168
2. *Personajes*. 172
3. *Plan, estilo y versificacion*. 173
II. DE LAS DISTINTAS ESPECIES DE POEMAS DRAMÁTICOS. . . . 175

CAP. IV.—Poesía bucólica y didáctica. 179
I. POESÍA BUCÓLICA. . . . . id.
II. POESÍA DIDÁCTICA. 180
1. *Poemas alegóricos*. id.
2. *Sátira, discurso moral y epístola*. . . . 183
3. *Poema didascálico*. 185

SECCION II.

Composiciones oratorias.

ELOCUENCIA, ORATORIA, RETÓRICA. 187
CAPÍTULO PRIMERO. — Del fondo del discurso oratorio. 189
1. *De los medios de convencer*. 190
2. *De los medios de agradar*. 192
3. *De los medios de conmover*. 195
CAP. II.—De la forma del discurso oratorio. 198
1. *Plan*. . . . . id.
2. *Elocucion oratoria*. 206
3. *Pronunciacion*. . . 207
CAP. III.—De los distintos géneros de oratoria.. . . 210

SECCION III.

Obras doctrinales.

CAPÍTULO PRIMERO.—Composiciones históricas. . . 216
CAP. II. — Composiciones científicas. 221

Digitized by Google

Digitized by Google

Biblioteca Municipal
DE
SARRIÀ

Digitized by Google

BIBLIOTECA CENTRAL
80-8°
46

12°

BIB

R.214810

Digitized by Google

Digitized by Google